من مقوّمات المرجعية الصوفية في الأدب العربي الحديث

حاتم الفطناسي

من الطبيعي أن يكون العقل العربي مدعوا – اليوم لمرحلة جديدة من مراحل سيرورته، يتأمل فيها ذاته ويرى آلياته كيف تشكلت، ومفاهيمه كيف تخلقت، وثماره كيف انتهت. مرحلة غارقة في التسآل وصياغة الإشكالات المعرفية التي أفرزتها الثقافة العربية في حداثتها المتحققة فعلا أو المزعومة.





ابن عربي



ابن القارض، سلطان العاشقين

لعلها المرحلة الخطرة في تاريخ هذه الثقافة التي تتحرك في عالم يغير إهابه كل هنيهة، ويستحدث منظومات من المعارف والآليات والوسائل، مذهلة لا قبل لمن قصرت به آلته واطمأن إلى جوهره وركن إلى منجزاته أن يستمرئها معجبا مختالا، أو محبطا يائسا، ويلاحق تطورها ويتأمل واقعها، فضلا عن استشراف مداها وآفاقها.

من الطبيعي إذن، أن تبدأ الثقافة العربية في منعطف الألف الثالث للميلاد بمراجعة أجهزتها ومفاهيمها الإجرائية وحقولها المعرفية، عبر البحوث والدراسات والنقاشات في مدرجات الجامعات ومراكز البحث أو في المنارات الأخرى. هذه هي مسوّغات هذا العمل الذي يهتم بالأدب، باعتباره النشاط الأكثر أهميّة في تاريخ البشر عموما وفي تاريخ العرب خصوصا.. الأدب بما هو حمال معرفة وسبيل للوجود، يشف عن الفكر والعقل بقدر ما يحجب، فيحقق الإمتاع ويسعى للخلود، مقاوما للفناء.. نشيدا ضد الموت والامحاء.

سعى رواد الأدب العربي الحديث منذ بدايات القرن لبناء تصورات جديدة لمفهوم الأدب وخصائصه وأجناسه، وإلى صياغة أجهزة نقدية مستحدثة تروم إدراك ما به، ليكون الأدب أدبا والشعر شعرا والرواية رواية، وإدراك الشعرية والأدبية عبر القيام بعمليتين، الأولى سانكرونية استثمروا فيها منتجات العقل البشري عامة والغربي خاصة.. وكان لهم أن استثمروا الدرس اللساني وتقنيات الخطابات في البحوث الفلسفية، ووسائل الأسلوبية وتنظيرات الأجناس الأدبية، وفتن المعاصرون منهم بمقولات التفكيكية وتاريخ الأفكار وغيرها من منجزات الآخر.

أمّا الثانية فدياكرونية، عادوا فيها إلى تراثهم يقلبونه، وإلى نصوصهم ينظرون فيها بقدر ما تفطن إليه الآخر من مظاهر الجدة والحداثة، فهذا أدونيس رائد الحداثة الشعرية، لا يتردّد في الإعلان أن الشعريّة العربية بجدلياتها الجديدة وبمواصفات الخلق والإشراق والنبوة، لم تظهر له من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته؛ يقول «قراءة بودلير، غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون، قادتني لاكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني،

خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخصائصها اللغوية».

جعلتهم العودة للتراث وتعيين بره الصحو فيه، يستثمرون موارد أخرى للإبداع في الحاضر، وموارد تراثية تراوح حضورها في النصوص بين التلفيق والتسطيح ومجرد التزيين، والشبك والصهر والنسيج الدقيق، والتوظيف الخلاق المثمر والحضور الباهت السلبي.

وفي الشعر تبدلت النظرة للمفهوم وتغيرت الأوزان والإيـقـاعـات وغابت الأغراض والموضوعات القديمة، فإذا بشعر جديد نثري ينسل من شعر العمود لغته، جديدة مشحونة بمـدلـولات أخـرى طافحة بمعان بكر بحسب تغير الصناعة وآليات النظر، ودخـول مفاهيم جديدة كالرؤيا والحلم والإيقاع الداخلي والإشراق وغيرها.

هذه المفاهيم أسست ما يسمى بالحداثة الشعرية، وإذا بنثر جديد وسرد مقدود بشتى الأدوات الفنية مـزروِد من خلاصة مرجعيات مختلفة. أهم هذه المرجعيات التراثية على الإطلاق، المرجعية الصوفية التي نحاول هنا تعيين حضورها واستجلاء آليات وكيفيات اندراجها في نصوص الأدب العربي الحديث، شعرا ورواية ونقدا، ساعين إلى إظهار الخلفيّة الفكرية الداعية إليها وإلى استنتاج الغائيات والوظائف التي تنهض بها.

فهل تتسع نظرية الأدب لهذه المرجعية؟
هل ابتذلت؟

هل استنفدت طاقاتها وخبا بريقها؟

هل ثمة إمكانيات لتجديد شحنها وصياغتها؟

هذه الاستفهامات وهاتيك القضايا، تنثال على ذهن الباحث وتدعوه إلى مزيد من التحقيق والتدقيق، فالمتأمل في نصوص الأدب العربي الحديث يلحظ من دون عناء الاحتفاء بنصوص التصوف والمتصوفة.. بمصطلحاتهم ومفاهيمهم وتصوراتهم، وتعدى ذلك مجرد الاهتمام العرضي إلى تشكل ظاهرة أدبية برمتها وبروز مرجعية فكرية (استيتقية) جمالية، غدت درجة وتقليدا وسنة من سنن الأدب. ففي الشعر، نمـاذج الاسـتـدلال عديدة، من البياتي وصلاح عبد الصبور وبعض قصائد نزار قباني إلى أدونيس ومحمد بنيس وأحمد الشهاوي ونزيه أبو عفش والمنصف الوهايبي ومحمد الغزي وغيرهم.


محمد النفري

نصوص تتراكم فيها مستويات الحضور وتتفاوت وتتنوع. ومن أهم تجليات المرجعية الصوفية، اللغة باعتبارها حمالة معان لا تصف بل تخلق. لقد سعت لغة الشعر الحديث إلى الإباق من طوق علاقات التطابق بين المدلولات والدوال، وإلى خلق عوالم لا يتأتى للغة النثر بلوغها، عوالم سبيلها الرمز وكثافة المعنى وكفاءة الإشارة وانسجام المتناقضات. فإذا بالقصائد تحفل برموز المتصوفة في قصائد البياتي: الحلاج، الخضر، رابعة،

ابن عربي، وغيرهم وفي قصائد أدونيس، يتعمق الحضور ويتنوع بين الحضور اللفظي (النفري، البسطامي، الحلاج، الحضرة..) والحضور التقني، يحاول أدونيس استبطان لغة التصوف ويجري آليات تفكيرهم ومختلف عملياتهم الفنية: التوحيد بين المتناقضات، اقتحام مجالات شعورية جديدة، توظيف اللاشعور، رفض منطق السببيّة والحتميّة، اتباع خطة في كتابة القصيدة، تتنوع من قصيدة الومضة/ الإشراقة إلى قصيدة تتدرج من تتال هادئ إلى ذروة تتشنج فيها اللغة ويبلغ فيها القصيد سدرة المنتهى، نقطة الشعرية ومركزها تماما كأحوال الصوفيين وتدرجهم في هرم المعرفة وإشراقات النفس ومراتب الحبور بتجلي المحبوب. فقصائد أودنيس تياهة بهذه المرجعية تظهر بالأسماء والرموز وتدق بما لا يمكن رده إليها إلا بالمعرفة و التعمق في فكر الصوفية وأدواتهم.

إلى أدونيس أضيف شاعرا آخر استبطن التجربة وذوب المرجعية تذويبا، صهرها في تجربة، ذاتهو نسج لغته أقصد الشاعر السوري نزيه أبو عفش في آخر قصيدة له عنوانها (الشبه.. مرثية نفس).

في هذه المطولة لا تعثر على أسماء أعلام الصوفية ولا مصطلحاتهم، إنما الحاضر، اللافت للانتباه أثيرية الصور وجمعها بين عوالم المرئي واللّامرئيّ، الغيب والشهادة، الاستيهام والعقل، الضوء والظّلام، الحلم والواقع، التعدد والوحدة. يقول مثلا:

شخص يشبهني
حياني إذا أبصرني عن بعد.. وأشار إلي: تقدم.
قلت فهل تعرفني يا ابن أخي؟
قال: تقدم...فتقدمت..
وقال: أنا أنت.. فأفزعني
قلت: بلى، أنت أنا


الجرجاني

قال: إذن، فاتبعني
ثم مشى.. فمشيت
...!!!
شخص يشبهني..
قال، اتبعني فمشيت
وجعلت أعد خطاه لكي أنسى خوفي
فالتفت إلي على عجل.
وتفرس في كأن صياحا يخرج مني..
قلت: فهل تسمع شيئا؟
قال: أنينك
قلت: فماذا تبصر؟
قال: شقاؤك في الأرض وخوفك من نسياني
ثم توقف قدامي.. وتنهد.
قلت لعلك تشكو من ألم
قال: أنا لا أشكو.. بل أنت
قلت: لعلك ترغب أن أحمل عنك إذن بعضا مما تحمل
قال: إحملني..
قلت: ضعيف


المنصف الوهايبي


صلاح عبدالصبور

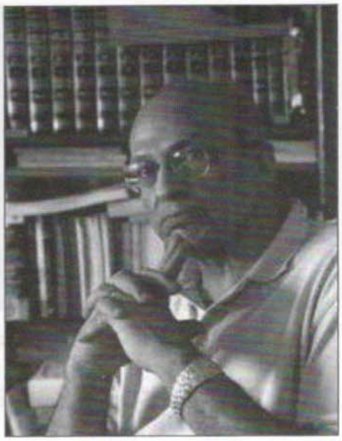

البياتي

(وأشرت إلى رأسي كيف يعرف أني مصدوع كالعادة)
قال: احملني بالله عليك.
فهممت به أحمله
فتبخر من بين يدي كخيط دخان أبيض..
فشممت روائح نفسي فيه
صحت به: يا هذا،
يا أنت،
أنا
يا إبن أبي،
يا صاحب قلبي وثيابي وفمي.. يا أنت،
توقف حبا بالله.. لكي أبصرني فيك
توقف يا صاحب نفسي
كي أعرف أني لست بميت..

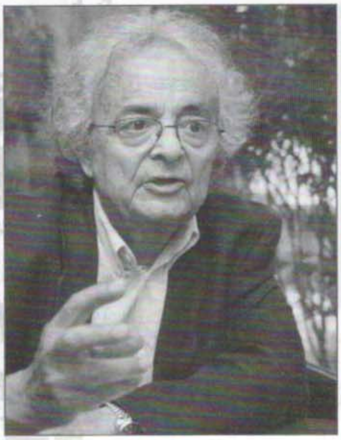
في هذه القصيدة التي استشهدنا بقطع منها، تبدو بنية النص الصوفي في الضمائر، في تلك الحوارات التي يجريها الصوفي مع نفسه، مع الأشياء، مع المعشوق في ذلك الاتحاد الذي يشي بعذاباتهم ومجاهداتهم.

مقابل هذا الفريق من الشعراء - الذي مثلنا له بعجالة - يحتشد فريق آخر يجمع الرموز الصوفية ويراكمها من دون فهم لأبعادها وخصائصها ووظائفها، يعتبرها مجرد درجة، فإذا ما يسمى بـ»قصائد» نثر باهت لا تصوير فيه ولا تمثيل إلا ما تعودته الذائقة فمجّته أو ما لا معنى له البتة و لا شعرية فيه: هذا الفريق كثرة، دهماء من الشعراء.

أما في الرواية العربية فالأمر مختلف، حضور هذه المرجعية واطرادها أقل من حضورها في الشعر، ولا غرابة، فالرواية جنس دخيل – وإن وقع تعقب بذوره الجنينية وعناصره التكوينية في الأنماط القصصية العربية القديمة – جنس نضج في فترة متأخرة نسبيا، وطرح على نفسه مهام التغيير ونقد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي في فترات عصيبة من التاريخ العربي الحديث، لذلك اتجه إلى مرجعيات واقعية



جمال الغيطاني



أدونيس



أحمد الشهاوي

وإلى استعمال لغة الحكي اليومي والعاميات واللغات الأجنبية وغيرها من التقنيات، وأصبح معيار الامتياز في الكتابة الروائية ووصف الواقع ونقده، لكن هناك من الروائيين المعاصرين من نوع هذه المرجعيات والبيئات والفترات التاريخية صهرا وتذويبا، وعاد إلى المرجعية الصوفية يستلهم منها ويستدعيها عبر رموزها وإشعاراتها وإلباس شخصياته الروائية، مُسُوح الشخصيات الصوفية وإكسابها قدرتها على المجاهدة والصبر والتحول وكثافة دلالاتها الرمزية، أحيل بعجالة، وأكتفي بذكر رواية (الشمس في يوم غائم) لحنّا مينه (كتاب التجليات) لجمال الغيطاني في النقد الحديث أيضا، ملامح من الفكر الصوفي تتجلى في بعض المصطلحات والمفاهيم.

غيّر النقاد المعاصرون - وأهمهم من الشعراء - النقد القديم، وصنعوا جهازهم المفهومي بالاعتماد على تعريف جديد للشعر، لينوب عن أن يكون مجرد حلية أو لعب بالكلام أو إطراب لا وظيفة له، وعلقوا بالشعر الفكر، فإذا بالقصيدة في مفهومها الجديد رؤيا، حلم، طافح، وجود أنطلوجي متحقق دوما، نظرة إلى العالم متوهجة، شبق إلى الكون والاتحاد بعناصره عبر اللغة والإيقاع، فبحثوا في علاقة الكلمات بالأشياء، وبالمنطق، وبالمقايسة، وبحثوا في توليفات الكلام ووحداته حتى لكأن عناصره من عناصر الواقع (لمزيد الاطلاع يمكن الرجوع إلى مؤلفات أدونيس النقدية خاصة كتابه « زمن الشعر).

هذه إطلالة عجلى على واقع النصوص حتى تندرج هذه المرجعية على معظم الإبداعات العربية الحديثة، فما هي عناصر الانبناء؟ وكيف تشكلت هذه الخلفية الفكرية، أي ما هي العلاقة بين نظريتي المعرفة والأدب؟

يبدو أن مصطلح (الصوفية) بعيدا عن دلالاته الأولى اللغوية، متمحض في جل الدراسات والمقاربات لكل ما هو غيبي خفي مجهول ملفع بالطقوس الأولى.. طقوس المعرفة.. طقوس

التجلي.. طقوس الاتحاد مع المطلق، فإذا بالصوفية وجود محض لا يتم إلا بالغياب عن الموجود في سبيل لقاء الواجد معرفته، ولا تتم بالعلم أو بالعقل، فهما قاصران عن الإحاطة بهذه العوالم الكثيفة المضنون بها على غير أهلها وعن الإجابة عن جل الأسئلة التي تحير الإنسان وتعجز الفكر البشري منذ طلائعه الأولى، فمجال الصوفية لا يدرك، وهو مجال اللامقول واللامرئي واللامعروف.

(ربما أضاع الإنسان مفاتيح كان يملكها فطريا وتبقيه في تواصل حميم مع الطبيعة، ومذاك يحاول أن يجرب عبثا مفاتيح أخرى).

فالوجود عند الصوفين تفكير والتفكير لا يتم إلا بالخروج عن منطق التفكير والأقيسة والملموسات والترابط السببي، وهذا كله لا يتم إلا باجتراح منطق آخر، يفضي إلى جعل اللغة أداة تعبير وتفكير في آن، لكنها من طبيعة أخرى ولها من ثمّ طاقة مخالفة، فالبنصوص يعرج الصوفي وبـالأدب شعرا أو نثرا يتحد بالحق مع ذاته، بها يقيم الطقوس ويتحد مع جوهره الضائع، فالتجربة الصوفية كتابية، ذات فعالية فنية وظفت الفن والشكل والأسلوب والرمز والمجاز والصورة ليتم التواصل والتخارج. فإذا باللغة تغدو إشارة وإذا بالفهم يستعصي عن العبارة. يقول ابن عربي «فأشار إليّ.. إنه فطر على أن لا يكلم أحدا إلا رمزا..».

ويقول محمد بن عبد الجبار النفري «إن لم تقف وراء الوصف أخذك الوصف» و«كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة».


نزيه ابو عفش


نزار قباني

تغرق لغة النصوص الصوفية في المجاز، مركبة نحو الخارج العالم الأثيري وطاقات المعنى، وهو بطبيعته إرباك للعلاقة الأصلية بين الدال والمدلول.. علاقة المطابقة، وإخلال بأقانيم الفهم والإفهام والإبـلاغ، التي هي مدعاة للتأويل، شعريته في لا مرجعيته.. في كفاءته.. في جنوحه عن الدال والمدلول معا.

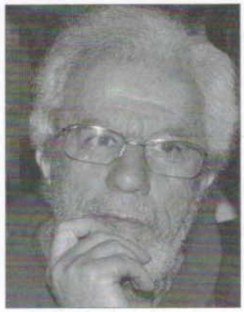
«وارني عن اسمي وإلا رأيته ولم ترني» ولكل إسم أسماء، يعلن النفري راسما حدود التفكير والتعبير في التجربة الصوفية.

يحدد الدارسون أربع خصائص للصوفية:

1) اللاموصوفية: للصوفي حالات باطنية لا سبيل إلى العبارة عنها.
2) الخاصية المعرفية: هذه الحالات الشعورية الباطنية معرفية، لأنها تسعى إلى النفاذ إلى مناطق عصية عن الإدراك العقلي.
3) الموقوتية: nature transitoire هذه الحالات عرضية، وقتية إشراقية لا يتأتى للذاكرة تسجيلها.
4) الخاصية الانفعالية: هي حالات ينتج عنها



محمد الغزي



محمد بنيس

شعور بالانخطاف وبالوقوع تحت سيطرة قوى عليا لا مرئية.

هذه الخصائص، بوأت الصوفية أن لا تتحقق إلا باللغة وفيها، آنـذاك تصبح اللغة معرفة والمعرفة وجودا لا يراه الصوفي إلا سرا بواسطة الخيال، وهو عند ابن عربي «رحم يصور فيه الخالق ما يشاء، وهذا هو الخيال المتصل وهو التجلي الإلهي في الصور التي يدركها البصر، أما الخيال المنفصل، فهو المطلق أي العماء حيث كينونة الله».

يلتحم المـرئي عندهم باللامرئي والمسموع باللامسموع والمحسوس باللامحسوس، وكل ما يمكن التفكير به بكل ما لا يمكن أن يفكر به (انظر أدونيس: الصوفية والسوريالية) في زمن لا يتحدد إلا في الذات ونفيها، بل هو لازمان في مكان نفي للمكان أو هو كل الفضاء، ونتيجة هذه الخصائص مجتمعة، اتخذ الأدب الحديث المرجعية الصوفية مرجعية وظيفية له، عاد إليها لأن جوهرها من جوهره، وآلاتها آلاته، فإذا بالرمز أهم تقنية من تقنياته لما له من طاقات وكفاءات ووظائف، والطريق إليه هو المجاز، ومن ثم الاستعارة التي يعرفها جاكبسون بأنها "تخترق الحدود التي تقيمها التصنيفات والأنواع، وهي الطريقة التي تشكل بها المجالات الدلالية".

هكذا ينتصب الخطاب المجازي ضداً لخطاب الحقيقة بإقامة علاقات جديدة بين ما هو متناقض منفصل في الإلف والعادة.

وللرمز خصائص بوأته بأن يكون سمة الخطاب الصوفي الذي غدا مرجعية الخطاب الأدبي، فهو منتزع من عالم الكون المحسوس ومتصل بعالم الأحلام، بالإبداع والإنشاء، وهو مؤلف جامع بين مناطق مختلفة وكوني متعدد الدلالات ومتصل بعالم المعرفة (الرموز الفلسفية، التعليم بواسطة الرمز، الطقوس) ومتصل بعالم الوجود والشهود، ووظائف الرمز عديدة منها:

-الوظيفة الاستكشافية: إذ الرمز يمكن من إدراك علاقات لا يمكن للعقل أن يحللها لأنها تتم بالحدس. وظيفة طبيعته الجامعة تؤهله لذلك، فهو يقوم بالوساطة بين مختلف العوالم.

- الوظيفة التعليمية: بواسطتها يتم تقريب المفهوم وتبسيطه.

- الوظيفة التوحيدية: هي بمنزلة رأسمال الجماعة الرمزي، وتمكن من التضامن الاجتماعي المنطقي.

هكذا ينتصب الرمز الصوفي آلة من آلات المعرفة وسبيلا من سبل الإبداع.

وبما أن الشعر سعي لاجتراح كينونة أخرى، إلى اجتياح مناطق قصية فكرا وأسلوب كتابة، لذا لا

غرابة أن يجنح إلى المرجعية الصوفية، يستلهم من طاقات وسائلها طاقاته، ومن إطلاقية عوالمها عوالم وظفها توظيفا يخدمه فنيا وبراغماتيا، فالحلاج مثلا هو أكثر الرموز حضورا في الشعر العربي الحديث، دال على عذابات الشاعر المثقف في وطن يرزح تحت إكراهات الواقع السياسي والاجتماعي والعقدي.

أما الرواية في الرموز الصوفية، ففيها تصعيد للواقع، مرقاة لنقده وتجريح عيوبه وتمرير للايديولوجيات في نسيجه، كما نلاحظ أن الأدب العربي بكل أجناسه، سعى إلى توظيف هذه المرجعية فكريا وفنيا، فنهضت بوظيفة التعتيق والتهجين- وتمكنت الرواية من التخلص من قيد جنسها، وتماهمت مفاهيمها مع الشعر قصد الوصول إلى "التحديث" بمقولاته الغربية وتأثيراتها على الوجدان العربي، ذائقة وطرائق تفكير (مساهمة المستشرقين في لفت أنظار العرب إلى جدة الأب الصوفي وفرادته وبهائه: ماسينيّون، كربان وغيرهم).

هكذا اتصلت نظريتا المعرفة والأدب، وهكذا انتصب المفهوم الجديد للأدب باعتباره معرفة وعرفانا تأمليا في الوجود، ونظام فكر يماهي نظام الأدب عبر آليات مشتركة: التخييل، التأويل والترميز.

كلاهما صراع ضدّ الفناء.. ضد الموت، طوق للخلود، فالإبداع يصارع حتى الموت، يستوعبه ويجعله موضوعا من موضوعاته، يتفهمه في لحظة إشراق، كذلك يفعل الصوفيّة، يماهون عالمي الحياة والموت، ذلك هو التخييل الخلاّق كما يعبّر عنه هنري كوربان. ذلك هو المجاز النابض la métaphore vive على حد تعبير بول ريكور، أفليس الوجود مجازا نابضا، استعارة كبرى مبتذلة، مستهلكة استقرت لها لغتها ولها من ثم جهازها التواصلي العلامي، وما الفن والشعر والإبداع عامة إلا استعارة بديلا، تعتمد نظاما منطقيا خاصا من التمثيل والتصوير والنقل والإحالات، وتستمد من الاستعارة الأولى بعض لبناتها وعناصرها التكوينية، لكنها تتجاوزها، وهي بدورها لا تقبل السكون والتطابق في كل تمظهراتها، أي في النصوص التي تنتجها والأعمال الإبداعية التي تتشكل ضمنها، بل تستن جهازا استعاريا مفتوح المدى على الإمكان، محدودا بروح الفكرة.


رابعة العدوية

فالمرجعية الصوفية في النهاية تصعيد للواقع، تجريب للجنس، تحديث للأشكال.

لكن هل هي المرجعية الوحيدة التي يمكن اعتمادها؟ كلا، لا نظن ذلك، إذ يمكن للشاعر أن يوظف الهامش، المسكوت عنه، أو أن لا تكون هذه المرجعية مجرد حضور باهت وادعاء فج، وأن تتسع لها نظرية الأدب - حتى مستقبلا - إذا ما أعيد توظيفها واستخدام آلياتها ضمن رؤى جديدة وتصورات أخرى يضيق المجال عن رصدها في هذا العمل.

الهوامش:

- انظر في هذا الصدد: محاولة للدراسة الأسلوبية البنائية، لميشال ريفاتير
- Riffaterre, Michel. Essais de stylistique structurale. Paris. Flammarion, 1971. P. 65.
- نظرية الأدب، لأوستين وارين، ورينيه ويليك. ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. 1981: 275.
- يرى الجاحظ أن العقل سمي عقلا وحِجْراً، لأنه يزمُّ اللسان وَيَخْطِمه، ويشكُلُه، ويربُثُه، ويقيد الفعل ويعقله عن أن يمضي فُرُطاً في سبيل الجهل والخطأ والمضرة، كما يُعقَل البعير ويُحْجَر على اليتيم، وفي ذلك ما يناسب قوله تعالى : ﴿هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِّذِي حِجْرٍ﴾. انظر رسائل الجاحظ الأدبية، لأبي عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ.) ـ 255هـ (. تقديم وتبويب وشرح، لعلي أبو ملحم. دار مكتبة الهلال. بيروت. 1991م : 88 ـ 89.
- يرى أغناطيوس كراتشكوفسكي أن أدب الرحلة العربية أثار اهتماما بالغا بسبب تنوعه وغنى مادته، فهو تارة علمي، وتارة أخرى شعبي. وهو واقعي، وأسطوري. تكمن فيه المتعة والفائدة، ويكون مادة دسمة متعددة الجوانب لا مثيل لها في أدب الشعوب المعاصرة للعرب. انظر تاريخ الأدب الجغرافي العربي، لأغناطيوس كراتشكوفسكي. ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم. لجنة التأليف والنشر. القاهرة. 1383هـ/ 1963م : 24.
- فكرة التاريخ، لر. ج. كولنجوود. ترجمة محمد بكير خليل. مراجعة محمد عبد الواحد خلاف. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة. 1961م :427 ـ 428.
- يلاحظ أن الأخبار التي يطالعنا بها بعض الرحالين ليست منزهة عن الخطأ. ولعل هذه الملاحظة تقترن بالمشاكل التي تواجههم أثناء اقتحامهم عوالم المجتمع الجديدة. وفي هذا السياق، يشير بعض الباحثين إلى أن بعض الرحالين الإنجليز، لم يحصلوا على نتائج علمية صحيحة عن المجتمعات التي زاروها، بحكم مصادرهم التي شابها قصور واضح من حيث المعرفة الجغرافية والتاريخية والنقدية. انظر في هذا الصدد الشرق العربي كما رآه الرحالون الإنجليز.
- Redoune, Joëlle. L'Orient arabe vu par les voyageurs anglais. Entreprise nationale du livre. Alger. 1988. p. 16
- التقريب التقريب إلى حد المنطق، والمدخل إليه بالألفاظ العامية، والأمثلة الفقهية، لابن حزم الأندلسي) ـ 456هـ (تحقيق إحسان عباس. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. 1959م : 176.
- نحيل هنا مثلا إلى مفهوم ابن حزم للعقل، حيث يقول:"فالعقل قوة أفرد الباري تعالى به النفس، ولم يجعل فيه شركة لشيء من الجسد، وإدراك النفس من قبل الحواس فيه للجسد شركة، والجسد كدر ثقيل. فإدراكها بالعقل إذا نظرت به، ولم تغلب عليه الشهوات الجسدية، أو سائر أخلاقها المذمومة، إدراك صافٍ تامٌّ غيرُ مشوب". التقريب : 176.
- هذا الرأي هو في حقيقته افتراض رئيس أثاره ليو سبيتزر، في معرض وصله بين أسلوب الكاتب وشخصيته الفكرية. انظر نظرية الأدب : 236.
- المرجع نفسه : 52.
- نفسه : 52 ـ 53.
- نفسه : 54 ـ 55.
- نفسه : 55.
- Marrou, Henri-Irénée. De la connaissance historique. Points. Histoire. Paris: Seuil. p. 73.
- Ibid. p. 51.
- أنس الساري والسّارب، من أقطار المغارب، إلى منتهى الآمال والمآرب، سيد الأعاجم والأعـارب، لأبي عبد الله محمد بن أحمد القيسي الشهير بالسراج، والملقب بابن مليح.) ـ بعد 1040هـ (. تحقيق محمد الفاسي. سلسلة الرحلات ـ 5 ـ حجازية)2(. فاس. 1388هـ/ 1968م.
- المصدر نفسه : المقدمة. ج.
- أنس الساري والسارب : 3.
- المصدر نفسه : 2 ـ 3.
- أنس الساري والسارب : 3.
- المصدر نفسه : 3.
- نفسه : 3 ـ 4.
- التشوف : 465.
- المصدر نفسه : 465.
- أنس الساري والسارب: 4.
- انظر في هذا السياق ما ذكره الجاحظ في الرسائل الأدبية : 90.
- المصدر نفسه : 90 ـ 91.

أدب الرحلة بين التاريخ والفن

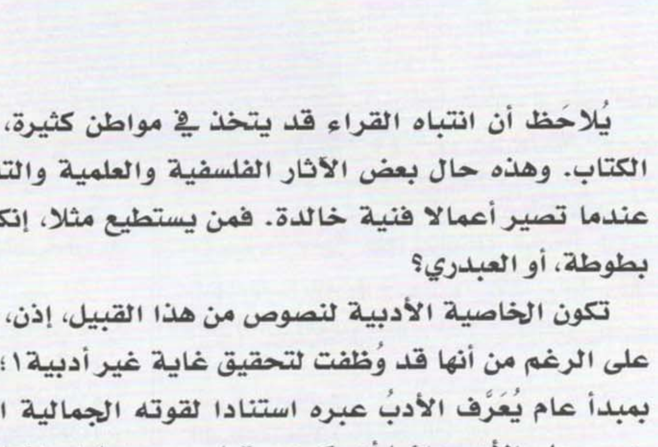
دراسة نظرية وتطبيقية

الحسن الغشتول

باحث وأديب من المغرب

يُلاحَظ أن انتباه القراء قد يتخذ في مواطن كثيرة، وجهة مغايرة لما يقصد إليه الكتاب. وهذه حال بعض الآثار الفلسفية والعلمية والتاريخية، ومنها كتب الرحلات عندما تصير أعمالا فنية خالدة. فمن يستطيع مثلا، إنكار العمق الأدبي لرحلتي ابن بطوطة، أو العبدري؟

تكون الخاصية الأدبية لنصوص من هذا القبيل، إذن، نتاج الأشكال التي تستكشف، على الرغم من أنها قد وُظفت لتحقيق غاية غير أدبية١؛ فلنا أن نعدها أدبا، عملا منا بمبدأ عام يُعَرَّف الأدبُ عبره استنادا لقوته الجمالية التأثيرية المنظَّمة، بحيث أنه «يجب على الأدب دائما أن يكون ممتعا.. يجب عليه دائما أن يمتلك بنية وهدفا جماليا ومفعولا».٢.





ونحن نريد أن نثبت بهذا، أن قدرة تلك النصوص على تجسيد تاريخها الحضاريّ، لا تتحقق إلا عبر محتوى فكري وإمتاع فني، يتأتيان في غالب الأحيان عن طرائق تعبيرية وأسلوبية شديدة الالتحام بتاريخها.

نفترض أن الرحلة نوع مخصوص من التاريخ، فالرحالة يستحضر الماضي، ويصف المكان ويسرد الأحداث، ليعطي صورة آنية وحركية للحياة، يضطر فيها للمزج بين الأفعال المنتسبة للفاعلين الذين هم بمنزلة الأبطال في الرحلة، والتصور الذهنيّ الذي يقرنه بتلك الأفعال. إنه يرسم صورة للتاريخ عبر طابعه العيني، معتمدا على ما أوتيَ من قدرات عقلية وملكات إنشائية. وربما بدت رحلته بذلك، عملا تأريخيا يمتاز بنوع من المراوحة الأسلوبية بين الحقيقة والمجاز.

إن الرحلة تفسح لنا المجال بهذه الصورة، لنقف عند السمات الأدبية والأسلوبية التي لها صلة بتأسيس الذات. لذا يحق لنا أن نتحدث في هذا المقام عن الأسلوب بوصفه خاصية ذات صلة بالصفة الكونية التي تعطي الكاتب حرية فردية. وهذا ما يبعث على التفكير في طاقة العبارة التي تخترق محيطها أو تكاد. ويصدق على الرحلة في هذه الحال، ما يصدق على الأثر الأدبي الذي ينبئ عن خصوصيته عبر عمقه الاجتماعي، بواسطة أسلوب فردي، ينم عن روح الكاتب المستجيبة بكيفية خاصة لمحيطها، ولمنطق التطور العام.

تتيح لنا افتراضات من هذا القبيل، إيجاد أرضية صالحة لاقتحام موضوعات حضارية، تتداخل فيها عوالم الفكر والوجدان، مع عوالم الحس والملاحظات المستردفة من الوقائع

المعيشة. وربما كان موضوع الحديث عن الذات في الرحلة، حضاريا من بين تلك الموضوعات التي يحصل فيها الوصال العميق بين الإنسان وحضارته وتاريخه. فكيف يتم إدراك الرحالة لذاته في أزمنة السفر المتغايرة، وكيف يعرف نفسه عبر تواصله مع الآخر؟ هل تبلغ هذه المعرفة درجةَ الصحة واليقين؟

لن يكون بوسعنا إنكار أن معرفة الرحالة لذاته، قد تقارب الموضوعيةَ كلَّما دأب على المزاوجة بين استعادتِه للماضي، وقبولِه للحقيقة التاريخية التاريخية، وكلما حرص على القيام بمجهود التجاوز، واستشراف حدود المستقبل.

لن يتأتى لهذه المعرفة أن تكون موضوعية، إلا في ظل الحركة التي يبديها الرحالة عبر استبطانه للحدث التاريخي المشهود في عصره، والذي تحرص الكتابة على تمثله واستيعابه.

الرحلة واكتشاف الهوية

من المثير جدا تتبع تطور مفهوم الهوية الفردية والجماعية في علاقة الرحالة بالزمن والمكان، وفي اكتشافه لما هو جديد في تاريخه، مع ممارسته لمجهوده التركيبي المنسق.

إن الرحالة كائن مكتشف لتاريخه، غير أن عملية الاكتشاف هاته، بالغة التعقيد. تجد سندها في المعارف التاريخية المتراكمة من جهة أولى، وفي الميراث الديني والحضاري، وما يلتبس به من تشكلات رمزية، وجمالية من جهة ثانية.

نلفي أنفسنا إذن ملزمين بتعقب آثار هذا الشيء الجديد المكتشف، من دون الاكتفاء بالوقوف عند مستوياته الخارجة عن الذات، بحيث إنه وعلى الرغم من وجود مسافة ذهنية أو حسية أو تاريخية بين الرحالة وبعض الأعيان والحقائق والأشياء المنظور إليها، فإن الاختيارات السردية والإمكانيات الأسلوبية التي يميل إليها الرحالون، ويستأنسون باستعمالها، تجعل المتلقي غير قادر في مواطن كثيرة، على الفصل بين ما ينتمي للذات، وما يوجد خارجها. وإذا كان منشأ التوتر الفكري والجمالي كامنا في الرحلة، بوصفها أثرا أسلوبيا يمتزج بسياقاته التداولية، فإن أصداء هذا التوتر قمينة بأن تقتحم الحاسة الذهنية عند المتلقي، فتجعل منه مشاركا حقيقيا ينتقي ويستألف ما يراه مناسبا له، ويمجّ ويستهجن ما يراه مخالفا لمقاصده وغاياته.

إنه يسهم بتشكيل معنى جديد يتناسب مع الحقائق التاريخية التي يحتاج إلى تمثلها بشكل رصين، ويناغم طبيعة وجوده الحضاري الذي يفرض عليه إنتاجا فكريا ووظيفيا.

ومهما كانت درجة انفعال المتلقي أو تفاعله، فمن المرجح أن المستألف والمستهجن في المعارف التاريخية المولدة عن المجهود الذهني والتخييلي للسارد عموما، والرحالة خصوصا، لا يتحققان إلا في صورة تشكلات لغوية سردية. فليس معيار الجِدَّة كامنا في الخبر أو الموقف الذي يبتغي الرحالة إثباته مستعينا بعلوم عصره النقلية والعقلية، وبالآداب المتوارثة، والاصطلاحات المعهودة، والحكم المتداولة لدى أهل زمانه. وإنما هذا المعيار كامن في قدرة الخبر على أن يصير نواة

قابلة لأن تتناسل وتتفرع إلى حَلْقات متنامية من الوحدات الحكائية التي تشكل في نهاية المطاف خطابا سرديا متكاملا ومنسجما. إن هذا الخبر كما نرى، لا يستطيع النفاذ لعمق التاريخ، ويصير حجة مخلَّدة لدى الأجيال المتعاقبة، إلا إذا تضمنت صورُه وأخيلتُه رصيدا بلاغيا يستثير ذوق القراء، ويحرك هممهم، بعد استيفائه شروطَ تَناسبِه مع صناعة التأليف السرديّ ومقتضياتِه. وفي حدود هذه الرؤية، نقول: إذا كانت المعاني تتسربل بلغات فنية مخصوصة، وتلبس حللا تعبيرية متنوعة، بحسب طبيعة الأجناس الثقافية، والأنواع الأدبية، فإن الإلمام بخصوصية تلك اللغات، مع فحص الأساليب المنبثقة عنها، أو المتجاوزة لها، هو جزء من مهمة تاريخ الأدب.

وعلى هذا النحو، يكون من المنطقي مثلا أن تضعف حجة دراسة الفن النثري السردي استنادا إلى جهاز مفهومي خاص بالشعر، بمثل ما تضعف حجة من يسعى لاستنباط أحكام "كلية" بخصوص الظواهر السردية، في ظل استقصاء ناقص ومعرفة مقصرة بهذه الأنماط. وبهذا يكون أيضا، من اليسير تبيان مكامن الخطأ والقصور في كثير من الدراسات والمقاربات التي تنم عن تعثر بائن في مسارها، نحو الظفر بمعرفة منظمة تنظيما منهجيا عن السرد.

وإذا اختلفت الصيغ أو القوالب الحكائية في الرحلة، فإن الرحالة يمارس فيها جميعا بناءه الخاص لمفهومه للحياة بواسطة اللغة والأفكار، وفقا لقواعد انتقائية وتوزيعية تنسجم ومقاصده الروحية وحاجاته الحضارية. فمن الجلي إذن أن السرد الرحلي يمثل مجهودا واعيا منظما ومركبا.

وللكشف عن مغزى الأخبار والوقائع فيما تراكم لدينا من رِحْلات، نحتاج إلى الاهتداء بطرق البحث التاريخي التي تعتمد على الاستقصاء، وتستعين بأساليب التفسير، وتوظف لغة البرهان، خصوصا أن فرض الرحلة ذات القيمة التاريخية، هو أن تعتمد منهجا عقليا، يقيِّد أخبارَها، ويَعْقِلُها عن أن تمضي فُرُطًا في طريق الأوهام والهواجس الذاتية التي لا يملك أصحابُها سبيلا إلى نقل صورة صادقة عن الخيال الجماعي لأمتهم.3


لويسان فيبر

لكن هل نعد الرحلة جنسا ثقافيا تابعا للتاريخ، انطلاقا من نظرنا إلى المادة التاريخية التي تكتنزها الرحلات بين تضاعيفها، أم نحسبه جنسا أدبيا يستأثر بمواصفات ثابتة، ويحتفظ لنفسه بنظام خاص؟

لا مراء في أن الخوض في هذا الإشكال محفوف بعدة مزالق. فعندما نصرّ على اعتماد المسلك التاريخي ، يبدو وكأن في الأمر ما يبعث على وجود شيء من التناقض، إذ كيف تؤتي المعالجة التاريخية ثمارها من خلال البحث في مواضيع قد تفرض نفسها في مواطن ومقامات ينصهر فيها

الدين والفن ومظاهر السلوك الاجتماعيِّ، خصوصا أن الرحلة عند العرب مثلا، تحظى بقيمتين؛ إحداهما علمية وأخراهما أدبية4. فبأي معيار نقدي وعلمي يمكن للمعرفة - من حيث هي قوة إجرائية منظمة - أن تلمس جوهر النبوغ في نصوص رحلية لا يتقيد أصحابها بالضرورة بمبدأ الوصف «الأمين» والدقيق لتجربتهم الحياتية المعيشة؟

بين العائق والضرورة

كأننا نغالي حين نطلب من التاريخ أن يمدنا بما يخرج عن دائرة اهتمامه، لمَّا نقرن وظيفته بمسألة الكشف عن أسرار تتعلق بالحق المطلق، أو الجمال الخالد. فمهما كانت طرائق البحث التاريخي النسبية دقيقة، فإنها لا تنهض بعبء الكشف عن سر الرموز الفنية ووهج الخيال الذي تتضمنه بعض الرِّحْلات. لذا، يصح أن نتكلم في هذا المقام، عن استعصاء منهجي، لأن تطويع الموضوع الفني في الدرس التاريخي، على الشاكلة التي تقصي مسألةَ الخصوصية الجمالية، أمر لا يمكن أن يرضي الناقد الذي يصبو إلى ارتشاف لذة النصوص، والإحاطة بعناصر الصورة، وبخصائص الأساليب الفنية فيها .

لكن إذا نظرنا إلى مسألة الاستعصاء هاته، من زاوية أخرى، وحرصنا على أن نقرأ التاريخ بوصفه أثرا اجتماعيا، وبوصفه حركة وأفعالا، سنجد أن النص الرحلي، بمقدار ما يمثل موقفا ذاتيا وحالة خاصة للسارد، يجسد الحدث التاريخي في صورة عينية ذات طابع حركي. ولعلنا نميل هنا إلى اعتقاد ر. ج. كولنجود، من خلال قوله هذا الذي ينبئ بوجود نوع من التواؤم بين التفكير التاريخي، ونشاط الخيال. يقول "عالم المدركات الحسية كلها يحمل في طياته الحقائق التاريخية. بل يمكن من حيث المبدأ، أن يكون مادة تاريخية للمؤرخ. سوف يصبح هذا العالم مادة تاريخية إلى الحد الذي لا يستطيع المؤرخ استخدامه، إلا إذا أتاه مزودا بالمعرفة التاريخية الحق. وكلما ازداد رصيدنا من المعرفة التاريخية، استطعنا أن نتعلم الكثير من أية حقيقة مادية أمامنا، يمكن أن تكون مادة تاريخية". نريد أن نقول إن كلمة مادة تاريخية لن تصدق على شيء من الوجهة التاريخية.. وبتعبير آخر، نجد أن التفكير التاريخي لون من النشاط الأصلي الجوهري الذي يقوم به العقل الإنساني، أو على نحو ربما وصفه "ديكارت" بقوله إن "فكرة الماضي فكرة طبيعية متوازنة في التكوين الإنساني، فالتفكير التاريخي، إن هو إلا نشاط الخيال. "5.

لكننا - مع ميلنا إلى هذا الاعتقاد - لا نستطيع أن نكيف نصا رحليا ما تكييفا تاريخيا، إلا إذا ميزنا بين الخيال الذي هو جزء من الحقيقة التي تعاش في التاريخ، وتحريف الحقائق الذي هو نتاج توهمات أو قصور في النظر، أو استناد إلى معلومات وخبرات مضلِّلة عند بعض الرحالين.6

كما أننا لا نستطيع قبول تصور كولنجود، إلا بعد محاولة اتخاذه كيانا نظريا مؤهلا للتوافق والتماثل والاندماج في صميم مشروع النظر العقلي

الذي يرشد إليه الفكر الإسلامي، القابل للتحاور مع غيره من الأفكار العالمية، من غير شطط معرفي أو تجريبي مفسدٍ صفاءَ كل نشاط ذهني، إفسادا كبيرا، ومؤذنٍ بتقويض أركان التفكير العقلي من الداخل. لهذا، لا نرى حرجا في أن نعد الرحلة عملا عقليًّا إذا وصلناها بالخيال وأسراره.

إنها عمل صادر عن العقل، ما دام الخيال الموجود فيها نابعا من سلطة التاريخ، وقابلا للتفسير استنادا إلى حجة بيِّنة. أما ما صدر عن الرحالين من آثار مقيدة بتجربتهم الحسية المباشرة فقط، فلا يرقى إلى أن يصير حجة عقلية، ودليلا تاريخيا مقنعا، باعتبار أن الحواس السليمة كما يقول ابن حزم، قد تقصر عن كثير من مدركاتها، وقد تضعف عنها، وقد تخطئ، ثم لا يلبث أن يستبين للنفس غلطها وتقصيرها، وما خفي عنها، وتدركه إدراكا تاما على حقيقته7.

وهكذا فإن الاستناد إلى مفهوم العقل8، والنظر إليه من حيث هو معيار لتقويم الآثار الرحلية، يفضي بنا إلى حقيقة مفادها تفاوت هذه الآثار في مسألة الصدق والكذب، أو الحقيقة والبهتان.

لكن لا يُسَوِّغُ لنا تـراوحُ القول الرِّحْليِّ بين الظن واليقين، الإجحافَ في الحكم على الأقوال الكاذبة في بعض الرِّحلات، خصوصا على تلك الأقوال التي يكون منشأُ الكذب فيها، هو التخييل. فلا يجوز لنا استنقاص القيمة العلمية للرحلة، بدعوى التشكيك في فوائدها التاريخية.

وبدلا من النظر إلى المؤرخ في حال تأبيه عن قبول فوائدها تلك، يحسن إفساح المجال للنقد لكي يمارس عملية البحث الأسلوبيِّ في سماتها، فلعل هذا النقد يؤدي إلى معرفة البنيات الذهنية والثقافية الثاوية خلفها.

وحتى لا نتسرع في إثارة افتراضات قد تكون مغرية لأتباع بعض المناهج الأسلوبية بمجاراتنا الرأيَ القائلَ، بأن «الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسيِّ في حياتنا الذهنية، لا بد وأن يكون لها انحراف لغويٌّ مرافق، عن الاستعمال العادي»9، يكون من المفيد لنا، أن نحتفظ على الأقل باعتقاد يقضي بأن أواصر الفن والتاريخ، تملك من القوة والوثوق، ما يجعلها تثبت سذاجةَ كل موقف يدعو للفصل بينهما فصلا نهائيا. وربما كان تبني «مذهب المنظور» الذي دعا إليه نقاد غربيون إجابةً مقنعةً في هذا الباب، بحيث «يكون في وسعنا أن نُرجع العملَ الفني إلى قيم عصره وكل المراحل التالية»10، علما بأن هذا العمل الفني - الذي نحسبه جزءا لا يتجزأ من النظام الرمزيِّ الثقافيِّ للمجتمع - هو في وقت واحد أبدي (أي يحتفظ بهوية معينة)، وتاريخي (أي يمر من خلال عملية تطور يمكن اقتفاء أثرها)».11

يَثْبت لنا إذن ثبوتا واضحا، أن الناقد المتمرس قمين بأن يُسْدي - بوعي أو من دون وعي منه - خدمة جليلة للمؤرخ، لأنه لا يستطيع بلوغ أهدافه، ما لم يتجشم عناء الخوض في العلل والمصادر، والحيثيات المساعدة على تفسير الآثار الأدبية التي يهتم باستجلاء مراميها، والكشف عن

بنياتها السطحية والعميقة، فالحق أن «الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية، سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية ... ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية، سيخطئ على الدوام في فهم عمل فنيٍّ معين»12، وكلما فترت همته في السعي إلى الحصول على معرفة كافية بالتاريخ، ثبت عجزه عن الإقناع، وكان رأيه عن الصواب أبعد وأنأى، بل لعله سيميل في أحسن أحواله، «إلى إطلاق التخمينات جزافا أو ينغمس في «مغامرات شخصية بين الروائع»، وسيتجنب على العموم الاهتمام بالماضي البعيد ، قانعا بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة».13

ولعلنا نجد في بعض الآراء، ما يشجعنا على المضي قدما في مسار البحث عن أوجه التعاون بين الكتابة التاريخية والنقد، حيث لم يشك «لوسيان فيبر» إطلاقا في أن التاريخ يكتب اعتمادا على الوثائق المكتوبة، طالما تيسر وجودها لدى المؤرخين. لكنه يضيف بأن «التاريخ يمكن أن يتحقق عن طريق كل ما يتيح حذق المؤرخ استعماله».14

والثابت أن دعوة ل. فيبر هاته، دعوة لتأويل إرث الماضي، والنظر إليه من جهة أماراته الموحية بالنشاط الحركيِّ والعقليِّ والعاطفيِّ للإنسان. ومن ثم، فإن العناصر المنتمية إلى الماضي، والقابلة للتأويل، يمكن أن تندرج - وفق هذه الدعوة - ضمن مفهوم الوثيقة.

وبما أن الرِّحْلات تعج في هذا الصدد بذكر الأخبار، وتخليد الثقافات المكتوبة والشفوية، فإنه من اللائق اتخاذ مضامينها وصيغها الفنية، طرقا مؤدية إلى التزود بوثائق من نوع الوثائق المستنبطة، خصوصا أن الوثيقة في حقيقة أمرها، هي كل مصدر للأخبار المقترنة بالسلوك الذهني للمؤرخ الذي يعرف كيف يستقي معرفة خاصة بالماضي الإنساني الذي يدرسه استنادا إلى إشكال يثيره.

إن مفهوم الوثيقة الـذي يتسع لينتهي بمعانقة النصوص والتحف والملاحظات المنتظمة، يشكل بالنسبة إلى موضوع البحث في الرحلة، أي الموضوع الذي يعنى بالوصل بين الأدب والتاريخ، مدخلا حقيقيا للتأكيد على ضرورة الحفاظ على مبدأ التوليف بين فطنة الناقد وحذق المؤرخ، في سبيل الكشف عن المعاني التاريخية للرحلة، عن طريق مجهود فاعل. ولا نحسب هذا المجهود في نهاية المطاف سوى ذلك المجهود الخلاق الذي يفترض أن يقوم به المؤرخ باعتباره ذاتا عارفة، من أجل تثبيت علاقته بين الماضي الذي يستحضره، والحاضر الذي هو جزء منه.15

المجتمع والتاريخ في رحلة أنس الساري والسارب16

إن صورة المجتمع المغربي كما تعرضها رحلة أنس الساري، تدل على نفوذ الزوايا، ويظهر ذلك من كثرة انتشارها في أطراف الصحراء التي يمر بها الركب وينزل عليها فيقتبله مشايخها بكل حفاوة وإكرام.17

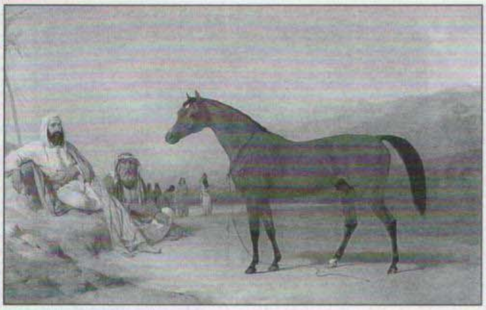
ونحن عندما نتصفح الرحلة، نجد فقرة غنية بدلالاتها الحضارية، بحيث يقف الكاتب عند

مناقب بعض الشيوخ والعلماء أمثال أبي العباس السبتي الذي نسبت إليه أفعال خارقة للعادة، كما عرف بأوصاف جليلة ورفيعة منها أنه امتاز ببسطة في اللسان وقدرة على الكلام، وقوة في المناظرة والحجاج، كما أن بيانه يسحر العامة والخاصة من الناس، وهو قطب زمانه وممن يشدِّدُون على أهمية الأعمال الصالحة، لأن «أصل الخير في الدنيا والآخرة الإحسان».18

إن ما يُحْكَى عن أبي العباس السبتي، وما يُرْوَى عن مواقفه، أحاديث تجمع بين ما يستطيع العقل الحسي إدراكه ببساطة وما يستند إلى برهان غيبي. إلاّ أن الثابت والمحقق في النص الرحلي، هو أن دعوة هذا الشيخ كانت تمتاز بقوة إقناعية، بحيث «لا يناظره أحد إلا أفحمه ولا يسأله إلا أجابه. كان القرآن ومواقع الحجج على طرف لسانه عتيدة حاضرة، يأخذ بمجامع القلوب».19

لا يمكن حسب تقديرنا الفصل بين هذه الأحاديث والشخص المتحدث عنه. فلا بدّ من أن ننظر للمكانة الاجتماعية التي تبوأها في مجتمعه. فإذا كان شخصا يحظى بالتبريك والتمجيد نظرا لما يصدر عنه من أفعال، فإن هذا من شأنه أن يرقى بكل حديث يخلِّد مكرماته وينسج الخوارق حولها إلى مرتبة الإقناع. أليس المقياس الاجتماعي شرطا من شروط الاستدلال والتداول في اللغة والحوار؟

يبدو أن الشيخ أبا العباس مؤهل ليصدَّق من لدن الجمهور الذي يحيط به ما دام حريصا على الرفع من شأن البذل والعطاء. وفي هذا السياق



ابراهام كوبر

نورد إشارة ابن مليح إلى ما ذكره بقوله «سمعت أبا العباس يقول الأمر كله إنما يدور على العطاء والفعل. وحدث أبو إسحاق الصنهاجي إبراهيم ابن نجا قال: سمعت أبا العباس يقول وأنا بسوق الغزل، من يعطي درهمين وكان يعترين وجع الرأس. قال فناولته درهمين. فوالله ما أصابني بعد ذلك وجع الرأس قط، ولله الحمد والمنة. ومن حديث أبي الحسن الصنهاجيّ قال، احتبس المطر في بعض الأوقات، فقال أبو الحسن الجنان لأبي العباس: أما ترى ما فيه الناس من قحط الأمطار، وغلاء الأسعار. فقال إنّما حبس المطر، لبخل البشر. فلو تصدقوا لمطروا. فقل لأصحابك من الفلاحين: تصدقوا بمثل ما أنفقتم تمطروا. فقال أبو الحسن إنه لن يصدقني أحد. ولكن مُرْني في خاصة نفسي، فما أمرتني به أفعله. قال: تصدق بمثل ما أنفقت. ففعلت وخرجت إلى البحيرة التي كنت أغمرها والشمس شديدة الحر، فيئست من المطر، ورأيت جميع ما أجريت قد أشرف على الهلاك، فأقمت ساعة، فرأيت سحابة أمطرت البحيرةَ إلى أن روت، وظننت أن الدنيا كلها روت".20

هذه هي الصورة التي أعطيت لرجل ذكر أن شأنه كله من أعاجيب الزمان، وأن من غرائبه ما ينوب عن العيان، وذكر أيضا أنه انتهى في الكرم والجود والإيثار بالموجود إلى أن كان يعطي التسعة أعشار، ويتمسك لنفسه ولأهله بالعشر.21 لكن من الناس من يعتريهم شكّ فيما يُنسب إليه من مكرمات، ثم ما يلبثون أن يغيروا اعتقادهم. وهذا هو حال أبي زيد عبد الرحمن يوسف الحسني، حيث يقول «رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، في النوم فقلت له: يا رسول الله أريد أن أراك في النوم كل ليلة، فقال لي هذا لا يمكن، فإني مطلوب في الشرق والمغرب. فسألته عليه الصلاة والسلام عن أبي العباس السبتي، وكنت سيئ الاعتقاد فيه. فتبسم وقال لي هو من السبّاق. فقلت له: بيِّن لي. فقال لي هو ممن يمر على الصراط كالبرق الخاطف. فأصبحت ولقيت أبا العباس. فقال لي: ما سمعت وما رأيت؟ فقلت له: دعني. فقال لي: والله لأتركنك حتى تعرفني. فجعلتُ أحدثه الرؤيا، إلى أن قلتها له. فغشي عليه وقال لي: كلمة الصفا من المصطفى. وصار متى يذكر هذا الكلام يغشى عليه".22

إن الطريقة التي يتحدث بها ابن مليح عن موقف الشيخ أبي زيد، من شأنها أن تربك القارئ في حال عدم استعانته بالمصادر التي تؤهله لاكتشاف حقيقة الفعل المنسوب للشيخ أبي العباس السبتي ورد الفعل الصادر عن الشيخ أبي زيد. ومن ثم فإن الصورة الذهنية المستخرجة في هذا المقام، ستكون مضطربة وغير واضحة المعالم. بل هي مختلفة عن الصورة التي يفترض أنها تحيل إلى الأصل.



أنس الساري

لا يكاد القارئ يستبين الحقيقة التي أخبر الرحالة عنها بواسطة قول ينم عن تصرف في المعنى بوجه من الوجوه الخاصة. فما يتلقاه القارئ هنا إن هو إلا تمثلات ناقصة أو محدودة تلهج بها ذات المؤلف بوعي أو من دون وعي منها. إن الأمر لا يعدو أن يكون انعكاسا غير أمين للصورة الأصلية، باعتبار أن انتقال الخبر لا يتم دائما بصورة شفيفة، وإنما تتحكم فيه الرغبة في تأويله والتوجه بالخطاب المقترن به، لأداء مقاصد مباينة لمقاصده الحقيقية. ولربما تخللت الخبر المنقول فجوات أو ثغرات تتخذ مظاهر شتى، من لحن أو تحريف للحقائق أو حذف لملفوظات لا يكون لحصول الفائدة التامة، غنى عنها. فاحتجاب الملفوظات ـ التي تنزل منزلة العبارات المفاتيح في النصوص ـ لن يكون سوى عامل يؤدي إلى إحداث تشويش فعلي أثناء عملية القراءة التي تحمل على عاتقها مسؤولية إصابة المعنى الأكثر انسجاما مع طبيعة المعرفة التاريخية.

غير أن للقارئ أن يتدارك الأمر ويخرج من المأزق الذي توقعُه فيه النصوص التي يضنّ

أصحابها بذكر المعلومات المستوفية لشروط القدرة على الإبلاغ والكفاءة في التواصل.

وعلى هذا الأساس، فإن تفاعلنا مع قول ابن مليح في نصه المتصرف في طريقة بناء الحكاية وشكل انتظام أحداثها، يقتضي منا أن نحدِّد نسق هذه الحكاية ـ بوصفها أثـرا ثقافيا وجماليا يتم تلقيه ـ مراعين في ذلك انتساب المؤلف إلى بيئته وثقافته، ومقدِّرين قدرته على تضمين بعض المعارف القبلية التي تنتظم في شكل خطاطات ذهنية مسبقة توجِّهُ عملية التفكير وطريقة الكتابة لديه.

إن تصرف ابن مليح الذي يكمن في حذفه لبعض الملفوظات الدالة على معنى، لم يصل إلى حد إحداث بلبلة وتعتيم كبيرين في عملية الفهم. لكنه مع ذلك ألحق بعض النقائص ببنية الصورة التي بدت مختلَّة اختلالا نسبيا، ومحتاجة إلى إضافة بعض المتممات التي ترقى بها إلى رتبة الإقناع.

يتبين لنا ذلك عندما نتعرف إلى ما حُذِف في حكي ابن مليح، أي في ما عدَّه هذا الرحالة استطرادا يحسُن التغاضي عنه، أو معرفة معلومة ومطروقة يجدر عدم إقحامها في حكيه؛ فقد ورد ذكر الشيخ أبي العباس السبتي في سياق بيان معنى البخل، حيث رأى الشيخ أبو زيد في منامه أنه شكا حاجته وفقره للرسول صلى الله



ابن بطوطة

عليه وسلم، فأخبره عليه الصلاة والسلام، بأن البخل أضر به مثلما أضر بأحمد بن دوناس «وهو رجل صالح من الأولياء الأخفياء من أهل أغمات»23، ويذكر أبو زيد أنه حار في أمره لِمَا يعرف من كثرة إيثار هذا الـولي، ولذلك سأل الرسول صلى الله عليه وسلم، بأن يبيّن له حقيقة هذا البخل، « فأجابه : "لأقولن لك فيه قولا لم ينقله إليكم علماؤكم: إذا حضر لأحدكم خاطر بالعطاء، ثم عقبه خاطر آخر بالمنع، فالتردد في الخاطر الأول بخل.."24.

أما موقف الشيخ أبي العباس لمّا غشي عليه، فهو تابع للرؤيا وناتج عن نواة المعنى. فما صاح الشيخ وغشي عليهِ إلا بعد أن أنشأ يحدثه عن رؤياه إلى أن قال له تحديدا: "التردد في الخاطر الأول بخل". فهذا المنطوق لم يكن لِيحدث مفاجأة أسلوبية، عند ذكره لأول مرة. لكن تكراره في موطن مختلف واستثارته لمتقبِّل معين جعلا معناه يتغير وأثره يتحول من أثر الاستطراف الذي تحدثه المحاكاة القائمة على أساس تقبيح القبيح بإشباع نقائصه، إلى أثر الإيهام بالحقيقة، مع منح القارئ الشعور بقرب المسافة الجمالية بينه وبين العالم المحكي عنه والشخصيات المتحدث عنها. فلعل القارئ يكسب إحساسا رائقا ويشعر بالمتعة التي مردُّها اندماج إحدى تلك الشخصيات في الحدث الملفوظ. والذي يتحصل هنا إذن، هو بلوغ ذروة الالتحام بين شخصية ذات مواصفات

خارقة وبين كلام مصوغٍ في جملة خبرية مالك محتواها صفة إلزامية.

إن الفعل المنبثق عن هذه الصفة الإلزامية، هو فعل الجود الذي لا يخامره نازع التردد إطلاقا، وهو فعل أعلن الشيخ أبو العباس السبتي عن التزامه به التزاما ضمنيا، وذلك لما تكشف لنا سياق تفاعله مع النطق بمفهومهِ عن انقياده اللاشعوري إلى التصديق به، بحيث صاح وغشي عليه، وقال كلمة الصفا من المصطفى. ولكن هذا الانقياد يضمن استمراره ويبقى صفة متجذرة في سلوك الشيخ الذي يختلف مقامه اختلافا كليا عن مقام "الكرماء" الذين أضرّ بهم البخل. إن هذا الشيخ لم يغش عليه مرة واحدة، أي فقط حين سمع الكلام المتعلق بتردد الخاطر ولمَّا يكن له عهد به. وإنما "صار متى ما يذكر هذا الكلام يغشى عليه".25

لا تقترن الاستجابة اللاشعورية التي أبداها أبو العباس السبتي بالقول الذي يقوله له الشيخ أبو زيد، أي بهذا القول لذاته، ولكن تقترن بالشخص الذي يُعتبَر بموقفه ويُهتدَى بذكره، أي شخص الرسول صلى الله عليه وسلم. فالذي أثّر فيه هو «كلمة المصطفى». ولهذا، فنحن لا نتردد في أن السبب في تحريك نفسه، واستثارة نوازعه الروحية اللاإرادية، هو شدّة التحامه بالمثل الأعلى الذي يؤمن به.

لكن ربما يصيب فريقا من القراء ذهول لمَّا يُلفي في هذه الحكاية المقترنة بأثر الرؤيا، إشارة إلى معاودة عملية بذاتها. فما معنى أن يغدوَ سلوك بعينه سلوكا مطردا في مثل هذه الحال؟

لعل هذه المعاودة التي يحرص ابن مليح في رحلته على إخفاء عوارضها وإضمار الطوارئ المتسببة في حصولها، لغرض بلاغيٍّ أو نفسيٍّ يقصد إليه، قد منحت فكرة الالتحام بالمثل الأعلى معنى إضافيا، حيث تتوضح الوشيجة القوية بين الفرع وأصله. هذا المعنى بعبارة أوضح هو معنى الالتزام الذي أومأنا إليه سلفا، حيث إن الحديث عن استمرار غشيان الشيخ أبي العباس السبتي لا يبدو مقنعا ومتسقا بمجرد النظر إلى ظاهر بنية النص الرحلي لابن مليح. ولا يتأتى هذا الإقناع وهذا الاتساق، إلا باستحضار مسألة البخل وانعكاساتها على مختلف الذوات التي ترصد الحكاية الصوفية الأصلية في مقاماتها المتنوعة.

إن كلمة المصطفى التي تستثير الشيخ أبا العباس ليست مطلقة. بل هي محددة، وفي الحرص على تحقيقها وإثباتها، حرص على سلامة المعنى ووضوحه. أمّا وقد حُذِفت العبارات التي «تنبِّه» إلى مغبّة التردد في الخاطر الأول، والعبارات الكاشفة عن أحوال بعض من أضرَّ بهم البخل، فإن ذلك بقدر ما يعكس توترا ومنافرة دلالين في النص الرحلي، يبقى حافزا لملء الثغرات أو الفراغات عن طريق مجهود تأويلي مقيد، ويكون مدعاة لاستبصار أحوال اندماج الفعل في عمق التاريخ. لهذا فإن القراءة التي تنطلق من تقابل الرؤى والأصوات، وانعكاس تلاوينها في صميم العملية التخاطبية قمينة بأن تهدينا إلى حقيقة هذا الفعل في وحدة جمعه بين ظواهره

اليقينية والتاريخية التي تُفَسَّر وتُعَلَّل بالعقل وتُدرَك بالعيان، وظواهره الجمالية والأسطورية التي تتأبى عن الوصف العلمي الدقيق، وتستعصي عن الإذعان لسلطة العقل الصارمة في أكثر من حال.

وعندما نميل لإدماج فكرة الالتزام التي تؤكِّد الحرص غير المتناهي للشيخ أبي العباس على الجود بكل ما يملك، فإننا نقرن غشيانه وسقوطه عند ذكر التردد في الخاطر الأول، بالخوف الذي لا يرتبط إلا بشعور خاص هو الشعور بجسامة المسؤولية التي يلتزم بها من هو جدير بتحملها، إذ لا جرم في أن يستصحب الالتزامَ بجلائل الأعمال وجلٌ ورهبةٌ.

ومن أجل هذا، لنا أن نحسب ما يتكرر من كلام على التردد في الخاطر الأول منبها بالنسبة إلى الفائز الذي يكون أهلا بأن يفوز. وبقدر ما تبدو الاستجابة المتحصلة لدى من لا يصحّ وجوده بغير جوده في غاية العفوية، تبدو أيضا حجة دالة على صدق صاحبها الذي إن وشَّحَتْه الرؤيا توشيحا رمزيا بما يفيد رفعتَه وسموَّ شأنه، فإنه يبقى غير آمن شرَّ نفسه. بل كيف يَأمن هذا الشر ومن ظُنَّ بأنه أكرم الكرماء من الأولياء الأخفياء في عصره، قد وضح أن البخل أضرّ به؟

نستبصر في هذه الحكاية التي سعت رحلة ابن مليح إلى توظيفها، قيما دينية وروحية تمتزج بعناصر أسلوبية تفضي إلى تطوير نواة المعنى وتفريعها على المنوال الذي يثبت مقدرة خاصة في إزالة الحواجز المفتعلة بين الحقيقة والخيال، حيث يوشك أن يكون للإثارة الذهنية المقترنة بالنزعة العقديّة معادل فنيٌّ أسلوبيٌّ لا تربطه بها علاقة آلية.

وعلى هذا المعتمد، يسوّغ لنا أن نمعن النظر في ما تحدثه فينا تلك الحكاية من لذة متحصلة عن اقتفاء منهج التدرج في الحكي المقترن باستعمال لغة تتيح للسارد أن يعوِّل على الإمكانات الأسلوبية للتعبير عن المعاني التي يتعذر أن يبلغها من يكتفي بالنظر إلى اللغة في حدود كونها نظاما اجتماعيا وثقافيا عاما.

استعانت تجربة ابن مليح السردية هنا، بطريقة خاصة في أداء الفكرة، حيث جعلت العبارة عنده شبه معادل لكل ما يثار إثارة ذهنية في سياق علاقات الترائي والانعكاس بين الأصوات والقوى الرمزية الفاعلة التي لاغنى عنها في نسيجه الحكائي. إن المثارات الذهنية قد التحمت في الحكاية ـ التي يعيد روايتها على نحوه الخاص ـ بتأليف ونظم قادرين على إحداث نوع من المفاجأة.

وعلى سبيل الاختصار، نستطيع القول إن المفاجأة الأسلوبية المحدَثَة عند التحام ذات الشيخ بالكلام المقول وتقمصه له، إنما أعانت على تحقيقها تحقيقا نصيا عناصرُ لغوية وجمالية محددة. فمن ذلك تكرار ألفاظ بعينها مع الحرص على ترديدها بصورة لافتة للنظر، فضلا عن إحداث أثر إيقاعيٍّ لطيف تتفاعل فيه الأصوات والدلالات التي توازيها تفاعلا مثمرا. ومن ثم فإن بنية هذا النص المجتزإ من الرحلة لَمثال للموازنات

الصوتية التي تتحقق في مقام نثري تتجانس فيه الصوامت والصوائت على النحو الذي نلحظه في هذا العبارات: صاح/ صار. الأولياء/ الأخفياء. الصفا/ المصطفى. فالأصوات تتراكم بوجه مقصود وصيغة مؤتلفة لتقوي الشعور بالمفاجأة، ولتعمل قبل كل شيء على توكيد المعنى المقترن بإثبات مكرمات الشيخ أبي العباس السبتي.

وعندما نوازن بين طبيعة هذه الحكاية كما حكاها ابن مليح في رحلته، والتفاصيل التي عدل عن إيرادها، نستطيع أن نتبين القصد من بعض التعابير التي احتفظ بذكرها والتي قد يزيغ القارئ عن المعنى الصحيح المراد منها لو أخذ بظاهرها. فاستعمال العبارة : "دعني"، يحمل في الرحلة أكثر من معنى. وربما كان ألصقها بالذهن معنى الضجر والقلق والاستياء.

لكن، إذا كان هذا الاستعمال يدل على أن في تنامي أحداث الحكاية المسرودة شيئا ممّا لا يسر خاطر الشيخ أبي زيد، فإنه يتعين علينا أن نحسم فيما إذا كان من وراء تقلب مزاج هذا الشيخ واضطراب حالته النفسية، إحساس سلبي ينمو في نفسه تجاه الشيخ أبي العباس.

غير أننا نكون مخطئين لو تمادينا في الاستمساك بالمعنى الذي تمدنا به إشارة أبي زيد إلى أنه كان سيئ الاعتقاد في أبي العباس السبتي وجعلناها معنى ثابتا لا يقبل النقض والتجاوز. فلو افترضنا جدلا أن رجلا كان يظنّ نفسه من خيرة الرجال، ثم فجأة وجد نفسه أقل شأنا ممن حسبه دونه. فهل يلوم هذا الرجل حينئذ نفسه أم يلوم قدره، فينقاد إلى سبيل الإزراء بمن ثبت أنه أرفع منه منزلة ومقاما؟

لا نلفي هنا غير حالين اثنين؛ فإمّا أن يكون هذا الرجل من كرام النحيزة لو اختار المسلك الأول. وإما أن يكون من لئامها إذا لم يتورع عن أن يترسم السبيل الثانية. إن الاختيار الثاني يبقى بالنسبة إلى الحالة الواردة في الرحلة مستبعدا جدا. بل هو من قبيل الشيء الممكن الذي يَمُجُّ تحقُّقُه وتوقّعُه. فـأنْ تعصف مشاعر الغيرة والحسد بقلب رجل من الرجال فتجعله يسعى السعي الحثيث ليظفر بنعمة من النعم التي يلتذّ بأن يحرم منها سواه، هو شيء ينافي السلوك الذي أقدم عليه أبو زيد ـ في رؤياه ـ لما تطلّع إلى معانقة الحقيقة استنادا إلى الأنموذج الذي لا يخطئ إطلاقا. فقوله "كنت سيئ الاعتقاد به" لا يسوِّغُ لنا أن نحكم بإطلاق هذا الحكم الذي بدا مرهونا بمرحلة زمنية متقدمة ومتجاوزة. إنه حكم ظرفي تبدِّده حركة هذه الشخصية التي تثبت عن طريق الرؤيا، بأنه لا مجال لإساءة الاعتقاد بأبي العباس السبتي وهو الرجل الذي "يمرّ على الصراط كالبرق الخاطف". فلنا أن نميّز إذن بين حالين:

1 ـ حال الشيخ أبي العباس السبتي، من منظار الشيخ أبي زيد.

2 ـ حال الشيخ أبي زيد، من زاوية نظرته الخاصة إلى ذاته.

إن هذين الحالين مستقلان، وليس أحدهما متوقفا على الآخر، أو ملزما له بأي حال من

الأحـوال، إذ لا سلطان له عليه إطلاقا. ولأجل ذلك، فليس من شأننا أن نبحث فيما إذا سُرّ أبو زيد، أو حزن بكون أبي العباس السبتي قد تسنّم مقاما عليا. ليس من شأننا ذلك، إذ لا يجدي في شيء بحث هو أقرب إلى البحث في موضوع الغيب من غير دليل أو كتاب. ولكن، يحسن بنا أن نجتهد على الأرجح في مجال إثبات استقلال الحالين المذكورين، لنصل إلى أن أبا زيد مستاء من نفسه فقط، حيث لم يستطع ترويضها لمزاولة فعل الكرم في أرقى مواصفاته وأرفع صوره بحيث لا يخالطه تردد.



ثم إنه إذا وقر في نفوسنا ورسخ في أذهاننا أن الشيخ أبا زيد قد أيقن أنه أساء إلى نفسه، فلماذا نشقّ على أنفسنا لاختلاق توتر موهوم بينه وبين أبي العباس السبتي، خصوصا أنه لا يلزم بالضرورة أن يدعو المرء المسيء إلى نفسه داعٍ من أجل الإساءة إلى غيره.

لا سبيل لنا هنا غير أن نقيّد الطاقة التأويلية بربط الحكاية بسياقها، وبنمط العقيدة والثقافة الموجهة لمعناها. أما أن نُرخي العنان للتأويل، فنفسر قول الشيخ أبي زيد : "دعني" بأنه علامة دالة على منافرة مستديمة بين الذات والآخر، فذلك ممّا يقود حتما إلى تحميل الكلمات حملا أكثر من طاقتها.

تُثبت القراءة المتحفزة للحقيقة وغير المتعجلة أن مكمن الـصراع النفسي في موقف الشيخ أبي زيد، هو ذاته فقط. فاحتدام موقفه هـذا له صلة به وبشأنه هـو وحـده. أمـا احتمال انتقال شرارة هذا الاحتدام إلى الآخرين، فهو ضعيف جدا، أو هو على الأقل، غير منسجم مع أبعاد الصورة التي تشي بالتناغم والاتزان الناشئين عن مظاهر وحالات غير متوازنة؛ لأن حركة الشيخ أبي زيد الشديدة التوترِ قد رُسِم لها حدٌّ لا تتعداه، وهذا الحد هو مجالها الذاتي الخاص بها. ومجرد احتمال تعدّي هذا الحد يهيئ لتقبل فكرة اختلال وحدة التصور الثقافي والجمالي في الحكاية برمتها.

وهكذا، فبقدر ما تحمل شخصية أبي زيد عوامل توترها الداخلية وتبدو غير واضحة، تظل حركتها في مجرى السرد خادمة لفكرة "التاريخ الولوي المتناغم"، ومن ثم لا يكون - بمقتضى هذه الفكرة - إيقان شخصية ولوية بقصورها في جانب من الجوانب، مدعاة لها للتعصب لحالها أو الانتصار لهوى في نفسها. بل عسى أن يدعوها إيقانُها إلى أن تنتصر لمن بذّ شأوَها من الأولياء بعد أن تسنّم المراتب العليا التي عسر عليها

بلوغها.

ونحن نرى من باب الاسترشاد بفكرة التاريخ الولوي المتناغم هاته، أنه بدلا من الحديث عن منافرة بين الشخصيتين الرئيستين في هذه الحكاية التي يوظفها ابن مليح في رحلته، يليق النظر في الخصائص الأسلوبية والعناصر السياقية التي تعين على إثبات وجود مناصرة وتآلف حقيقيين بينهما.

يبين لنا الحكي والوصف الرحليان في هذا المقام ـ وفي مقامات أخرى تماثله ـ كيف أن بعض الشخصيات الدينية في تاريخ المغرب، نالت من التعظيم والتقدير الاجتماعيين ما أَسْبَغَ عليها صفة القداسة الخالدة في عصرها وفي العصورِ التي أعقبتها. وذلك ممَّا يُعْزَى إلى ما طُبِع به الناس من محبة الإخبار والاستخبار التي هي جبلة متجذرة في الخلق البشري.26

لكن هل نردّ شيوع الأخبار المتضمنة لمختلف الخوارق والكرامات المنسوبة إلى متصوفة المغرب إلى هذه الجبلّة وحدها، أم لا محيد لنا عن البحث عن عوامل أخرى؟

الحق أن لا أحد يمكن له أن ينفي ما لغريزة الإخبار والاستخبار من أثر في نمو القيم وبناءِ الحضارات الإنسانية عامة، والحضارة الإسلامية خاصة؛ لأن بهذه الجبلّة التي جُبل عليها الناس ـ كما يقول الجاحظ ـ «نُقلت الأخبار عن الماضين إلى الباقين، عن الغائب إلى الشاهد، وأحبّ الناس أن ينقل عنهم، ونقشوا خواطرهم في الصخور، واحتالوا لنشر كلامهم بصنوف الحيل. وبذلك ثبتت حجّة الله على من لم يشاهد مخارج الأنبياء، ولم يحضر آيات الرسل، وقام مجيء الأخبار عن غير تشاعر ولا تواطؤ مقام العيان، وعرفت البلدان والأقطار والأمم والتجارات والتدبيرات والعلامات، وصار ما ينقله الناس بعضهم عن بعض ذريعة إلى قبول الإخبار عن الرسل، وسلما إلى التصديق وعونا على الرضا بالتقليد».27

ولعلنا نستطيع أن نستخرج من هذا الكلام قاعدة عامة، وهي أن للإخبار غاية روحية وتربوية عظيمة الأهمية، وتتمثل هذه الغاية في تهيئ المجتمعات اللاحقة لتلقي قيم الماضي والحرص على تمثّلها. وما من شك في أن هذه القاعدة يسْرِي حكمُها على تاريخ الأمة العربية والإسلامية، التي عملت من أجل عدم التفريط في الربط بين ماضيها وحاضرها، ملتمسة سبل التلقين والتوجيه.

ويمكن القول إن ما جرى تداوله من أخبار كثير من أعلام الإسلام ورواد حركات الزهد داخل في هذا الباب؛ فهو نابع من حرص الأمة على وشج الفرع بأصله، وفي ذلك إثبات للذات التاريخية ودعم لمكتسباتها الحضارية.

انفتاح

وبعد.. فنحن لا نرى في حلاوة الإخبار والاستخبار سببا كافيا لانتشار هذه الأخبار بين جماهير الناس. غير أنه من عدم العقل الشك بأن تلك الحلاوة التي تستلذها النفوس، داعيةٌ إلى الخيال والافتتان بصنوف الحكي، هي من المثارات الحسية التي تخفي وراء حجب طلاوتها كثيرا من المعاني البديعة واللطائف الخفية.

الهوامش:

- انظر في هذا الصدد: محاولة للدراسة الأسلوبية البنائية، لميشال ريفاتير

Riffaterre, Michel. Essais de stylistique _ structurale. Paris. Flammarion, 1971. P. 65.

- نظرية الأدب، لأوستين وارين، ورينيه ويليك. ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. 1981: 275.
- يرى الجاحظ أن العقل سمي عقلا وحِجْراً، لأنه يزمُّ اللسان وَيَخْطِمه، ويشكُلُه، ويربُثُه، ويقيد الفعل ويعقله عن أن يمضي فُرُطاً في سبيل الجهل والخطإ والمضرة، كما يُعقَل البعير ويُحْجَر على اليتيم، وفي ذلك ما يناسب قوله تعالى : ﴿هَلْ فِي ذَٰلِكَ قَسَمٌ لِّذِي حِجْرٍ﴾. انظر رسائل الجاحظ الأدبية، لأبي عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ.) ـ 255هـ (. تقديم وتبويب وشرح، لعلي أبو ملحم. دار مكتبة الهلال. بيروت. 1991م : 88 ـ 89.
- يرى أغناطيوس كراتشكوفسكي أن أدب الرحلة العربية أثار اهتماما بالغا بسبب تنوعه وغنى مادته، فهو تارة علمي، وتارة أخرى شعبي. وهو واقعي، وأسطوري. تكمن فيه المتعة والفائدة، ويكون مادة دسمة متعددة الجوانب لا مثيل لها في أدب الشعوب المعاصرة للعرب. انظر تاريخ الأدب الجغرافي العربي، لأغناطيوس كراتشكوفسكي. ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم. لجنة التأليف والنشر. القاهرة. 1383هـ/ 1963م : 24.
- فكرة التاريخ، لر. ج. كولنجوود. ترجمة محمد بكير خليل. مراجعة محمد عبد الواحد خلاف. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة. 1961م :427 ـ 428.
- يلاحظ أن الأخبار التي يطالعنا بها بعض الرحالين ليست منزهة عن الخطإ. ولعل هذه الملاحظة تقترن بالمشاكل التي تواجههم أثناء اقتحامهم عوالم المجتمع الجديدة. وفي هذا السياق، يشير بعض الباحثين إلى أن بعض الرحالين الإنجليز، لم يحصلوا على نتائج علمية صحيحة عن المجتمعات التي زاروها، بحكم مصادرهم التي شابها قصور واضح من حيث المعرفة الجغرافية والتاريخية والنقدية. انظر في هذا الصدد الشرق العربي كما رآه الرحالون الإنجليز.

Redoune, Joëlle. L'Orient arabe vu par les _ voyageurs anglais. Entreprise nationale du livre. Alger. 1988. p. 16

- التقريب التقريب لحد المنطق، والمدخل إليه بالألفاظ العامية، والأمثلة الفقهية، لابن حزم الأندلسي) ـ 456هـ (. تحقيق إحسان عباس. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. 1959م : 176.
- نحيل هنا مثلا إلى مفهوم ابن حزم للعقل، حيث يقول:"فالعقل قوة أفرد الباري تعالى به النفس، ولم يجعل فيه شركة لشيء من الجسد، وإدراك النفس من قبل الحواس فيه للجسد شركة، والجسد كدر ثقيل. فإدراكها بالعقل إذا نظرت به، ولم تغلب عليه الشهوات الجسدية، أو سائر أخلاقها المذمومة، إدراك صافٍ تامٌّ غيرُ مشوب". التقريب : 176.
- هذا الرأي هو في حقيقته افتراض رئيس أثاره ليو سبيتزر، في معرض وصله بين أسلوب الكاتب وشخصيته الفكرية. انظر نظرية الأدب : 236.
- المرجع نفسه : 52.
- نفسه : 52 ـ 53.
- نفسه : 54 ـ 55.
- نفسه : 55.

Marrou, Henri-Irénée. De la connaissance _ historique. Points. Histoire. Paris: Seuil. p. 73.

Ibid. p. 51 _.

- أنس الساري والسّارب، من أقطار المغارب، إلى منتهى الآمال والمآرب، سيد الأعاجم والأعارب، لأبي عبد الله محمد بن أحمد القيسي الشهير بالسراج، والملقب بابن مليح.) ـ بعد 1040هـ (. تحقيق محمد الفاسي. سلسلة الرحلات ـ 5 ـ حجازية)2(. فاس. 1388هـ/ 1968م.
- المصدر نفسه : المقدمة. ج.
- أنس الساري والسارب : 3.
- المصدر نفسه : 2 ـ 3.
- أنس الساري والسارب : 3.
- المصدر نفسه : 3.
- نفسه : 3 ـ 4.
- التشوف : 465.
- المصدر نفسه : 465.
- أنس الساري والسارب: 4.
- انظر في هذا السياق ما ذكره الجاحظ في الرسائل الأدبية : 90.
- المصدر نفسه : 90 ـ 91.

محمد ملاك: لاوجود لمفكر عربي بين القامات التي انتجها مجتمعنا في القرن الخير

الفكر النقدي ولغة الابداع

محمد نجيب التلاوي
أستاذ الدراسات العليا
بجامعتي المنيا والحدود الشمالية

التفتيت اللغوي، والتناسل اللفظي، والإكثار من صيغة المصدر الدائرية، والنمو الاستعماري المبهر، والإهمال ألقصدي للروابط اللغوية ، والمبالغات المتصاعدة في استخدام العلامات غير اللغوية - بمفهوم دي سوسيير - ، وكثرة الملصقات النصية ، وتنامي اللهجات العامية ، فضلا عن الترسيم ...
هذه المظاهر الأسلوبية تسيطر الآن على مقاليد الصوغ اللغوي لمنتوجنا الأدبي المعاصر، لتفكيك المنسجم وانسجام المفكك ، ولتأسيس ذائقة جمالية جديدة قد تكون على حساب جماليات الفصحى.



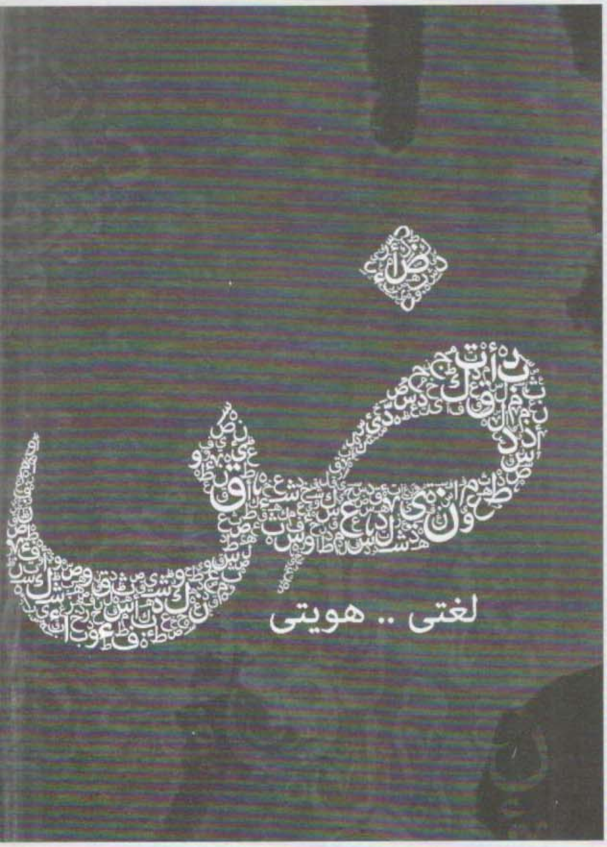
والتساؤل الأولي: هل جاءت هذه المظاهر في لغتنا الابداعية في سياق تطور فني طبيعي؟ أم هي صرعة الجديد ورغبة التقليد لكل ما هو جديد ؟ وكأننا نترجم صراحة الإحساس بمركب النقص الحضاري. أم أن هذه التوجهات والمظاهر الأسلوبية مدفوعة بتوجهات فكرية نقدية وأيديولوجية ؟

أتصور أن هذه الاستفهامات جميعها لها نصيب من الصحة، ولكني سأركز فقط على التوجهات الفكرية النقدية والأيديولوجية وتأثيرها في لغة الإبداع العربي المعاصر، ولأن القضية التي نطرحها تتصل مباشرة بفصحانا الآن فهي إذن ليست إجابة عن سؤال، ولكنها سؤال عن جواب لم يطرح بعد.

وقد تعرضت الفصحى لهجمات متلاحقة في العصر الحديث، أتصور إمكانية تقسيمها إلى ثلاثة مراحل :

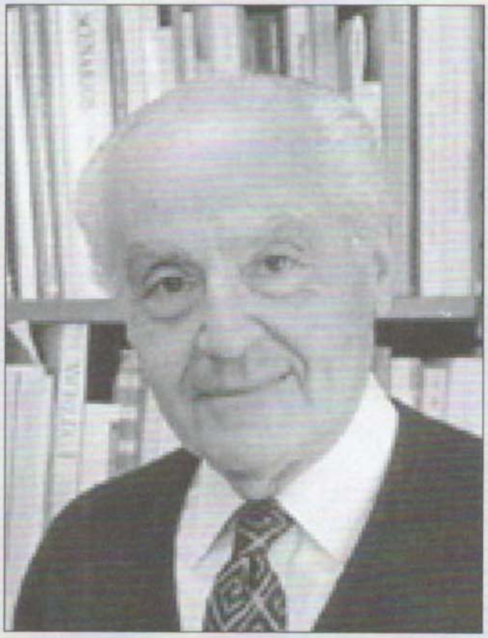
المرحلة الأولى :

وكانت في نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وكانت بتنظيم قصدي من الآخر الانجليزي والفرنسي في المنطقة العربية. وعلى الرغم من نجاح الاستعمار في استقطاب قلة من

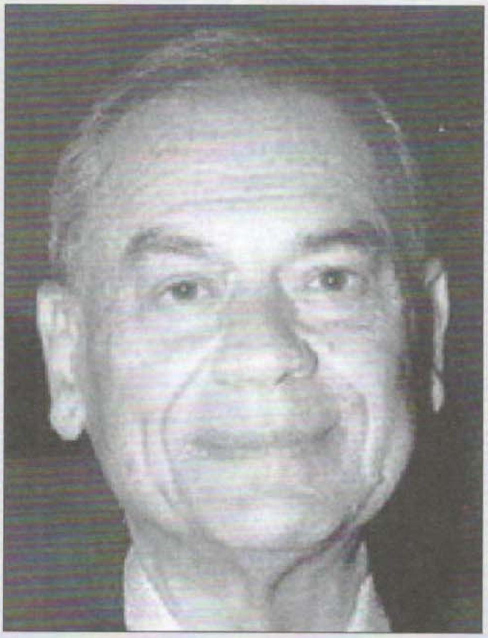


المثقفين العرب آنذاك ، إلا أن المحاولة باءت بالفشل لكراهية العرب للاستعمار، ولاشتعال الحماس

الوطني ومعه ارتفع مردود التعبئة الدينية بفاعلية المشتل الصحراوي _ بتعبير جمال حمدان _ ..في السعودية وليبيا والسودان وجنوب الصحراء الكبرى مع حركة عثمان بن فودي الإصلاحية، وجهود الأزهر الشريف في مصر . وقد



إيهاب حسن



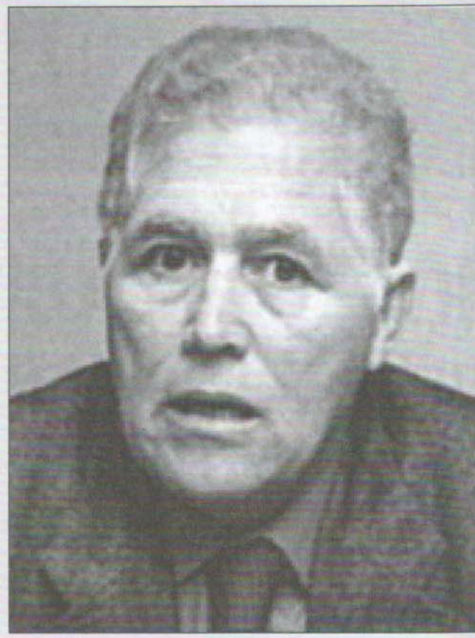
هشام شرابي

ساعد على نجاح العرب في التصدي لتلك الهجمة تضافر جهود السياسيين مع جهود المصلحين الدينيين.

المرحلة الثانية :

وهي مرحلة ما بعد الاستقلال النسبي لدولنا العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث توزع الولاء الفكري للمثقفين العرب بين الشرق والغرب، وهي مرحلة موجهة بعمق أيديولوجي ، وسعى كل فريق إلى أدلجة الوعي الجمعي الشعبي بقناعاته الفكرية ، وكل يريد الوطن بطريقته الخاصة، وتناثرت الجهود بين الأصوليين والشيوعيين فالعلمانيين ...

وكان الفكر العلماني هو الخطر ، لأن العلمانيين العرب سعوا لإسقاط التراث وفصحاه كأقصر طريق للمثاقفة _ علما بأن العلمانيين في أوربا لم يسقطوا التراث ، ويبدؤون دائما من الإغريق القدماء _ يقول سامي أدهم : « ان وهم ا لقديم كوهم الترادف اللغوي، لأن الترادف في الكلام لا يعني الترادف في المعاني . والذين ينبشون عن المعاني القديمة لإعطائها قيمة معاصرة يعيشون في وهم



عبدالله العروي



محمد أركون

الأجداد والأمجاد ، لان التحديث يعني التغيير الجذري لمفردات الحضارة والتي لا يمكن أن تقوم على أعمدة تهاوت على مر السنين»

لكن الراصد لحركية الفكر العربي في المنطقة العربية حتى نهايات القرن العشرين، سيلاحظ تصاعد الفكر الأصولي ، وانحسار الفكر العلماني ، وهو أمر استفز العلمانيين، وأصبحوا منفعلين لا فاعلين، ووقعوا في شرك الاستلاب الحضاري والاغـتراب والتشاؤم ... وقـد دفعهم هذا الأمر الى محاولة الاثبات للآخرين أنهم دعاة التحديث والاستباق حتى لو كان ذلك بتبني المظاهر الفنية الشاذة والغريبة والضعيفة في أوربـا كالحركة المستقبلية لمارينتي الايطالي، والدادائية واتجاه العبث واللا معقول... لكن تلك المحاولات لم يكتب لها النجاح أو الانتشار، ووجدت مقاومة من الأفراد والجماعات ، مثل البيان الذي

أصدرته لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر سنة أربع وستين وتسع مئة وألف واجتزئ منه :

«ثالثا : إن عملية الهدم والتحطيم



هشام جعيط



علي زيعور

وصلت إلى اللغة العربية، والشعر هو الفن الوحيد الذي يتطلب سلامة اللغة كجزء من وجوده .»

وأصبح التساؤل للعلمانيين العرب عن جدوى التبعية للآخر الأوربي وهم يعيبون على الأصوليين تبعيتهم لقدمائنا، أليس التقليد للأوربيين بمثابة تبعية أخري

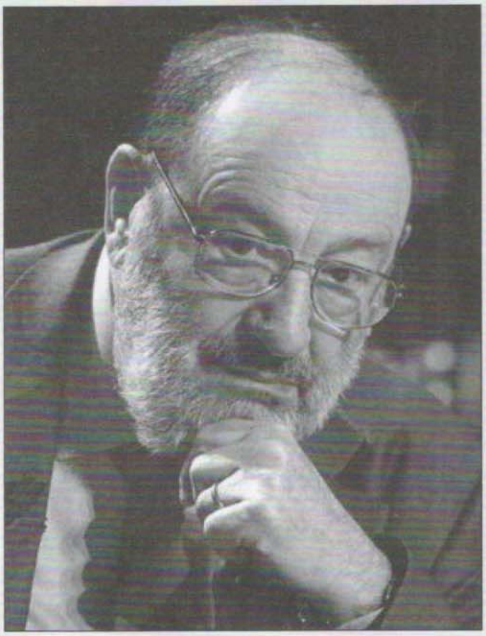
وكأننا جميعا نتحرك بأرجل الآخرين، وبعقل الآخرين _ على حد تعبير طه حسين أنه كان مستطيعا بغيره _ ثم هل من الصواب أن نعبر عن التشظي والاغتراب بلغة مفككة؟ والى متى نقبل أن تكون فوضى الصوغ اللغوي هي المعادل الموضوعي لفوضوية التجريب والتخريب والتبعية ؟؟

المرحلة الثالثة :

مع نهايات القرن العشرين تبنى بعض المثقفين العرب فكر (ما بعد الحداثة) ، وهي مرحلة عربية خالصة تنتفي معها فكرة المؤامرة من الآخر.

ويلخص لنا (إيهاب حسن) أسس ومنطلقات هذا الفكر فيقول انه فكر « .. يرفض الشمولية بأشكالها ، ويرفض النظريات الكلية في الفلسفة والعلوم


محمد وقيدي


امبيرتو ايكو

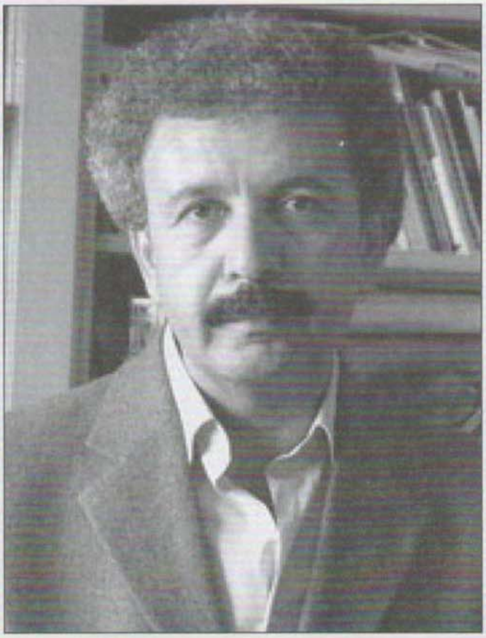
الاجتماعية، وينبذ اليقين المعرفي، ويسعى إلى إسقاط نظام السلطة الفكرية في المجتمع والفن ، والإطاحة بمشروعية القيم المفروضة أبويا ...»

وعلى الرغم مما في فكر ما بعد الحداثة من بعض الايجابيات إلا أن بعض المثقفين العرب ترجموا هذا الفكر في شكل اقرب إلى إستراتيجية عربية خاصة، ويمكن أن نستقي معالم هذه الإستراتيجية من (هشام شرابي)، وجاءت في ست نقاط تنفذ الآن في كتاباتهم وإبداعاتهم ن ومن ثم نالت من لغة الابداع العربي المعاصر ن والنقاط الست هي:

1/ تجنب المواجهة المباشرة للحقيقة الدينية... مع الاكتفاء بإعادة كتابة التاريخ بعيدا عن ظلال التفسيرات الدينية.

2/ الترويج لديمقراطية المشاركة تحقيقا للأفقية التي تسقط كل القناعات الأبوية.. ومعها تسقط النخبة الأبوية المتأدلجة .

3/ تبني الفكر النقدي ألما بعد بنيوي، مع تحجيم تدريجي للنقد الإيديولوجي والآخر الجمالي الداخلي، لأنه نقد أصبح مكبلا بمنظور فكري أحادي. وكأنه يحاكي سلطة أبوية .



إبراهيم نصرالله



شرفة الهذيان - إبراهيم نصرالله

4/ تحجيم المحاولات الساعية للتوفيق بين الحقائق الدينية واكتشافات العلم الحديث 5 / إقصاء الفصحى أو تحجيمها في الإبـداع الأدبي، لأنها داعمة لسلطة التراث الأبوي.

6 / منع ترديد القيم الدينية، والمقولات الغيبية الكلية في المؤلفات والإبداع، لأنها تبرر لوجود ما تبقى من سلطات أبوية في عالمنا العربي.

وهم يهاجمون أيديولوجيات القرن العشرين، وإسقاط فلسفات القرن التاسع عشر، ويعترفون بفشل العلمانية، يقول شرابي: « التغيير الاجتماعي مرتبط بالتغيير الفكري وكلاهما يتطلب تغييرا في اللغة لا نجاحه».

أما التنفيذ لهذه الاستراتيجية المحاكية لفكر ما بعد الحداثة فيتم الآن _ عربيا _ عبر محورين :

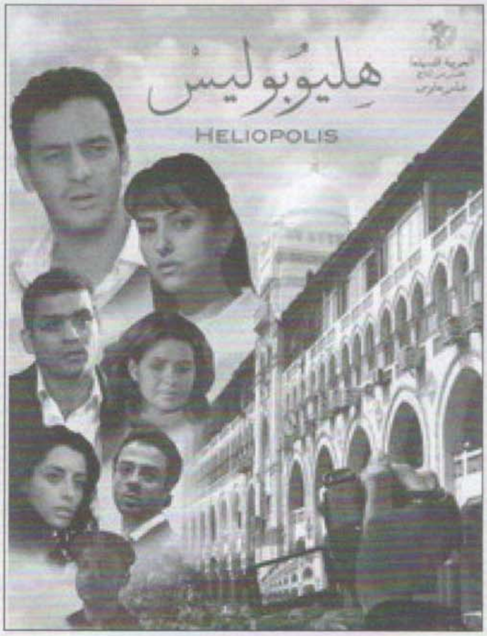
الأول : إعادة كتابة التاريخ العربي.

الآخـر : تبني نقدا ما بعد الحداثة للتأثير في لغة الابداع .

الأول: إعادة كتابة التاريخ العربي : في سياق قناعات أصحاب الفكر الحداثي الحريص على إسقاط كل مظاهر السلطة



لمى تلمساني



هليو بوليس للكاتبة لمى تلمساني

الأبوية ن بدأ بعض المثقفين العرب في اعادة كتابة التاريخ العربي ، _

الرغم من مناهجهم المختلفة إلا أنهم يتفقون على إقصاء التفسير الديني للتاريخ، ومنهم اذكر (عبد الله العروي، م محمد أركون / هشام جعيط / علي زيعور / محمد الوقيدي / عبد الكريم الخطيبي ...)

الآخر : الفكر النقدي ولغة الابداع :

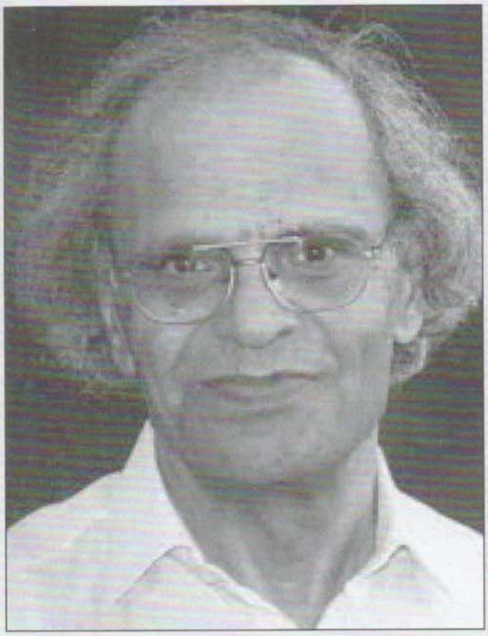
تحمس العرب للاتجاهات النقدية التقليدية كالنقد التاريخي والنقد الاجتماعي ولاسيما في القرن العشرين وحتى الستينيات، لأنها اتجاهات ساعدتهم على تفريغ شحنات الوطنية فالقومية والاستقلال 000 وقد ازدادوا تمسكا بفصحى الابداع .

ثم اجذب العرب للنقدات الأسلوبية والبنيوية، لنهل نقدات داخلية أعلت من شأن اللغة، وقد ارتفعت اللغة لتصبح الالية النقدية الأساسية والأداة الفاعلة والمؤثرة، فراق العرب أن تعود اللغة الى مضارب العشاق.

ومع نقدات ما بعد الحداثة التى دعا اليها بعض المثقفين العرب الأمر



جاك دريدا

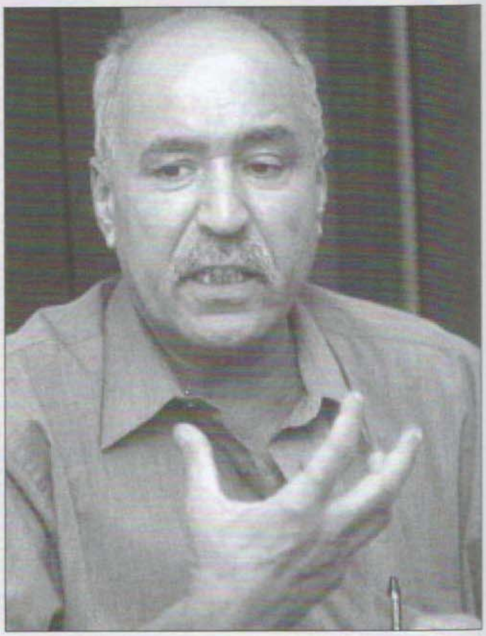


فاضل عزاوي

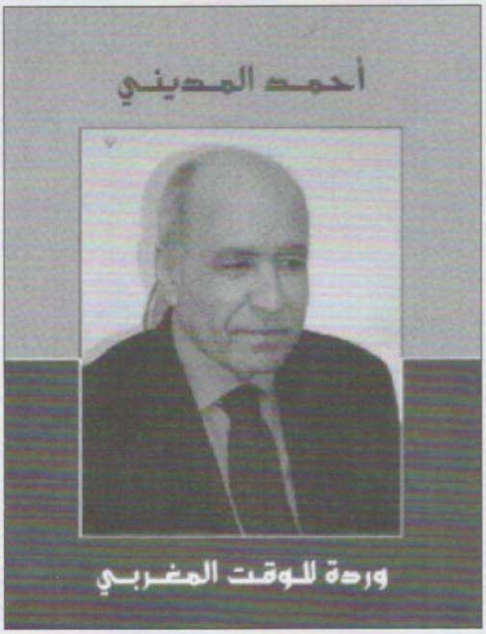
مختلف مع تقدير اللغة الإبداعية... وعلى الرغم من تجاوز بعض هذه المناهج النقدية لسطح النص بحثا في أعماق الفكر والتاريخ الحضاري عن العلل والمسببات والاستشهادات كالنقد الثقافي، إلا أن المناهج الأخرى قد ساعدت على تحجيم الفصحى في الإبداع الأدبي، ومحاولة إقصائها بقناعة تطبيقية لفكر ما بعد الحداثة، لأن الفصحى هي العمود الفقري للتراث الذي يريدون تجاوزه، ومن هذه التوجهات الفكرية في النقد الأدبي أتوقف مع نماذج : موت المؤلف، القراءة النقد المعرفي، التفكيكي، الأثر الكلي

النقد المعرفي:

وهو نقد معني بدراسة التفكير عبر الاستعمالات اللغوية التي تسوي بين الفصحى واللهجات العامية، لأنه نقد يسوي بين الأدب الفصيح والآخر الشعبي ...وتجاوز الفصحى إلى عاميتها قد لا يستوقفنا في البحث الاجتماعي، لكنه _ حتمت _ لابد أن يستوقفنا في دراساتنا النقدية لمنتوجنا الأدبي.



أحمد المديني



وردة للوقت المغربي - أحمد المديني

موت المؤلف:

انتظمت فكرة موت المؤلف البنيوية مع فكر ما بعد الحداثة في معادلة جديدة مؤداها:

موت الاله - موت الأب - موت المؤلف

القراءة التفكيكية:

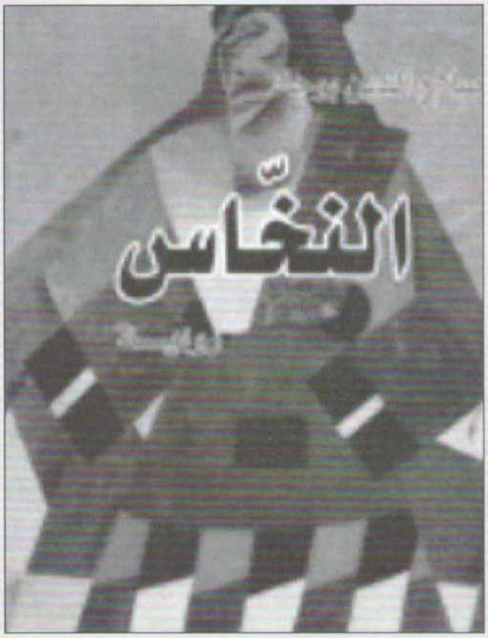
في ظلال القراءة التفكيكية تسقط (المدلولات المتعالية) بمتعلقاتها من الثوابت الميتافيزيقية تنفيذا للفلسفة التفكيكية التي لا تؤمن بوجود حقيقة (إسقاط للسلطة) ، وتأتي القراءة التفكيكية لتبدأ من النص الى المطلق اتتجاوز سلطة المركز الممثلة _ نظريا - للحقيقة ، قال دريدا :» اللغة قوة متحولة لا تستطيع السيطرة عليها... »

الأثر الكلي:

وتحت ظلال إقصاء السلطة الأبوية يتنامى مصطلح (كروتشيه) الأثر الكلي الذي يقر بالنص الحر المتمرد على سلطة التصنيف ألأجناسي ، ومعه تعالت أصوات تنادي بموت الأجناس الأدبية ، وهو الأمر



صلاح الدين بوجه



النخاس - صلاح الدين بوجه

الذي سيوسع للتأويل بديلا عن الشرح والتفسير .

ومع فكر ما بعد الحداثة النقدي تعالت الدعوة الى تفكيك سلطة النقد نحو :

- جدلية العمل الأدبي ومؤوله .
- كسر جدار المفاهيم الجمالية التقليدية.
- تفكيك الثنائيات التي تعوق حركية العقل العربي .
- خرق مقولات التمركز والاختلاف .
- إطلاق العنان للتأويل / التفكيك / الاختـلاف.. تحقيقا لشعرية الأثر المفتوح التي قال بها (امبرتو ايكو) .

وقد تجاوز التأويل المطابق إلى التأويل المفارق... وصولا إلى التأويل اللامتناهي بتعددية لانهائية لتفتيق شرنقة المعنى النصي المحدود.

ولا شك أن هذا الفكر النقدي ما بعد الحداثي يؤثر في اللغة الابداعية تأثيرا مباشرا بداية من اعتماد التناسل اللغوي، والتوسيع للحدس عند التفكيكيين، وتوسيع مفهوم القراءة الحرة التي تهدم الجدار العازل بين النقد والإبداع، ووصولا إلى الأثر الكلي والانفتاح على التأويل اللامحدود والتوسيع

لخلط الفصحى بالعامية، ويبدو أن السعي لإسقاط السلطة هي التي دفعتهم الى التمادي في هذا الفكر الذى أصبحت أهدافه النيل من الفصحى قال (هشام شرابي) : « لابد من مهرب لهذا الجيل ببناء فكر جديد خارج أسوار اللغة الأبوية وقلاعها الحصينة الفصيحة، حتى يتمكن الفكر الناقد والمبدع من تحرير لغته... »

ويقول في سياق آخر : «تغيير اللغة هو تكتيك مؤقت يمهد لتفكيك الخطاب المهيمن، ونسف أسسه السياسية و الأيديولوجية .»

والإشكالية الآن وجود تجاوب تصاعدي مع تأثير الفكر الايديولوجي والنقدي

في إبداعاتنا المعاصرة، وكثير من هذا التجاوب جاء بسلبيات متصاعدة على لغة الإبداع الأدبي المعاصر، وبقي أن نستشهد من ابداعنا الأدبي على هـذه المظاهر السلبية التي صدرت بها هذا البحث. وسأكتفي بنماذج نصية نلاحق بها حال لغتنا الإبداعية في مجال السرد الأدبي (لغة الرواية العربية المعاصرة أنموذجا) .

أولا: من السرديات الأدبية الورقية:

1 / شرفة الهذيان ل ابراهيم نصر الله:

في هذا النص يقدم المبدع عملا عابرا للتقسيمات الأجناسية الأدبية التقليدية وكأنه نموذج تطبيقي لـ (الأثر الكلي) لكروتشيه . وتأتي لغته ممثلة لفكر ما بعد الحداثة من ناحية أخري، لأنها لغة موزعة الولاء بين الفصحى والعامية ، وبين النثر والشعر، ويزاحم الترسيم لغته السردية ، فضلا عن ملصقات نصية في شكول (الخبر الصحافي / إعلانات / لقطات مسرحية ...) وقدم سرديته بكتابة أفقية ورأسية معا، ليجسد سقوط شخوصه المختفية الملامح والهوية، والتي تظهر مفعولة غير فاعلة لأنها _ حسب تعبيره _ (00.. في سجن كبير) وكل شيء لديه يمثل قفصا : المدرسة البيت السيارة حتى قدر _ على سبيل السخرية_ أن تجارة الأقفاص هي تجارة المستقبل.

2 / هليوبوليس لمي التلمساني :

جاءت لغتها السردية تطبيقا مباشرا لأدب العبث واللا معقول ، فأقصت الإنسان، ثم انحازت لفكر ما بعد الحداثة بتعميتها للمركزية السردية، وأعلت من شأن الأشياء في ثلاثة وعشرين مشهدا منفصلا دون روابط وجمدت الزمن بكثرة التكرار ، وتوازى الصوغ اللغوي مع المنطقة الرمادية المتحركة من الظاهر إلى

الباطن...

3 / الديناصور الأخير لفاضل العزاوي:

قـدم سرديته في عشرين نشيدا ، ولكل عنوانه ، وسيطرت الآنية الزمنية على مقاليد السرد الذي خلط فيه بين اللغة والصور والرموز ، ولقطات المونتاج السينمائي 000 وخلط الشعر بالنثر ، وأكثر من الضمائر المتداخلة ، فساهم في وجود لغة سرد\ية مفككة الأوصال...

فضلا عن أعمال أخر سارت في السياق الفكري نفسه وتأثرت لغتهم الإبداعية، ومن هؤلاء اذكر :

- التفكيك الـلـغـوي في (الشظايا والفسيفساء) لمؤنس الرزاز .
- التناسل اللاعضوي في سردية ابراهيم نصر الله .
- بنية النمو الاستعاريفي (وردة للوقت المغربي) لأحمد المديني .
- الكتل اللغوية المتدافعة في (تحريك القلي) لعبده جبير .
- التوسيع للعامية والأغـاني الشعبية وملصقات بلغة فرنسية وايطالية في رواية (النخاس) لصلاح بوجاه

وكلها محاولات ساعية لكسر جماليات حضور الفصحى (الجدار الرابع) ، سعيا لتأسيس ذائقة جمالية جديدة ، والتوسيع لوعي جمالي يستمد أصلابه من فكر ما بعد الحداثة ومناهجه النقدية المغايرة .

آخرا : الاستشهاد من السرد التفاعلي :

الحراك من التلقي الورقي الى التلقي التفاعلي نتيجة طبيعية لتفاعل السرد الـروائي مع تقنيات العصر . والـسرد التفاعلي مصطلح تزاحمت عليه مسميات موازية نحو(الالكتروني / التشعيبي / الرقمي / الترابطي) واللغة فيه جزء من البناء السردي ، وتزاحمها الصورة والحركة والصوت، ونجد هذا في جميع الآداب العالمية، لكن ما ألاحظه أن خصائص السرد التفاعلي تمثل :

صورة تطبيقية اخرى لفكر ما بعد الحداثة ونـقـدات ما بعد البنيوية، واستشهد على هذا بالاتي :

أولا : تمتاز الرواية التفاعلية بحرية الحركة من رابط الى آخر في فضاء غير محدود للشبكة العنكبوتية، وهذه الحركية للمتلقي التفاعلي تسقط مركزية النص وتؤكد على عدم وجود مركز مهيمن، وهو ما يتوافق _ على نحو ما_ مع القراءة التفكيكية من ناحية، ومع فكر ما بعد الحداثة المسقط للهيمنة الأبوية وسلطتها من ناحية أخرى.

ثانيا : فرض الـسرد التفاعلي تجدد

الوسيط ، وإقصاء الأيديولوجيات مع حرية التنقل الفضائي اللامحدود، ويتوافق هذا مع ما تبناه فكر ما بعد الحداثة من إسقاط للأيديولوجيات الضخمة للقرن العشرين.

ثالثا : بدأ السرد التفاعلي بما يسمى ب (الكتابة الصدفوية) ونصوص التباديل المرنة ، وحلت السببية الدورية بديلا عن السببية التقليدية، وأصبح المتلقي فاعلا ومفعولا . والكتابة الصدفوية نالت من منطقية اللغة وجمالياتها ، وكأنها تشارك فكر ما بعد الحداثة في تأسيس ذائقة جمالية جديدة مع (المتفاعل) بديلا عن (المتلقي) الورقي .

ويمكن أن نقدر الحراك الفكري بين السرد الورقي والآخر التفاعلي من قولي : أمين الخولي ونبيل علي :

قال أمين الخولي : «الكلمة خير من ألف صورة»

و قال نبيل علي : «الصورة خير من ألف كلمة»

انه التحول من أيديولوجيات العمودي النخبوي الى ما بعد الحداثة التقديرية المثمنة للتحول الفقي التشعيبي ، أننا لم نعد فقط في قرية كونية صغيرة، لأن عالمنا الآني شاشة زرقاء

- المراجع :

1/ الأدب وتجربة العبث / د عبد الحميد إبراهيم / دار حراء بمصر 1985

2/ الاسم العربي الجريح / محمد بنيس / دار العودة ببيروت

3/ أنماط الرواية العربية الجديدة / شكري عزيز الماصي / عالم المعرفة 355عدد

4/ تحريك القلب / عبده جبير / دار التنوير / بيروت 1982

5/ التحليل النفسي للذات العربية 0أنماطها السلوكية والأسطورية / علي زيعور

دار الطليعة / بيروت 1977

6/ الديناصور الأخير / فاضل العزاوي م دار ابن خلدون م بيروت

7/ الشخصية العربية والمصير العربي / هشام جعيط / دار الطليعة بيروت

8/ شرفة الهذيان / إبراهيم نصر الله / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

9/ القصيدة التشكيلية / محمد نجيب التلاوي / مكتبة الأسرة بالهيئة العامة للكتاب بمصر / ط 3

10/ ما بعد الحداثة / إيهاب حسن / ت صبحي حديدي / الموسوعة الحرة

11/ النخاس / صلاح بوجاه / دار الجنوبي للنشر / تونس 1994

12/ النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية / سعيد يقطين / المركز الثقافي العربي / 2008

13/ النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين / هشام شرابي / مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / 1990

14/ هليوبوليس / مي التلمساني / دار شرقيات للنشر والتوزيع بالقاهرة /2000

Ihab Hassan , pluralism in postmodern = perspective critical inqury

حوار العدد



حوار مع محمد ملاك

كاتب مسرحي وسينارست «سوري»

حاورته وجيهة عبد الرحمن

مقدمة

في المكتب الصحفي الذي يشبه منزلاً في مدينة غازي عنتاب التركية، تطلُّ على خلية نحل، الكلُّ هناك يتحرك مسرعاً، أعمال كثيرة، من الطباعة والإخراج والتنسيق ومناقشة تفاصيل مسرعة، لكن كل ذلك لا يغير الهدوء ولا يكسر ترتيب المكان، في هذا الجو، يعمل فريق «المركز السوري للصحافة والنشر»، حيث تصدر مجلتان من صحافة الإعلام السوري الجديد.

هناك التقيت الكاتب المسرحي والسينارست محمد ملّاك، وأجريت حواراً قطعته اتصالات هاتف ضرورية ومكالمات سكايب ملحّة، وأسئلة من الفريق لا بد من الإجابة عليها. لو سألت أحدهم (هل يكفي الوقت؟) لأجابك (لا يكفي، كل هذه العجلة ويبقى عمل لم ينجز)، وهكذا بدأنا الحوار.

في اتصالنا الهاتفي لفتني كلام قلته حول أزمة المفكر والمثقف بين التعريف والمهام، وبين الاصطلاح والواقع، من هو المفكر ومن هو المثقف كما تراه؟

ما أظنه أن بلادنا على الاقل في المئة عام الأخيرة، لم تصدّر مفكرين، ربما أنتجت مشاريع فكرية ثقافية، ليبرالية أو راديكالية، تناولت جزءاً أو جانباً من الواقع اجتماعياً اقتصادياً أو ثقافياً، لكن لا أظن أننا سنكون مصيبين بإطلاق صفة «مفكرين» على أصحابها، ولطالما كنا مسرفين في التسميات وفي إطلاق الصفات. كعادتنا كلما نظرنا إلى بنى ما، أو اصطلاحات، أو مراتب، فإن علينا أن نسمي مثلها أو ما يوازيها في بنياننا الموازي، في سعي لملىء الخانات والمناصب والهياكل بتسميات وشخوص وبنى غير حقيقية.

مثلاً لدينا حزب العمال دون وجود صناعة بالمعنى الحقيقي، ولا بنى اجتماعية انتجها سوق العمل، دون تواجد برجوازية حقيقية لإنتاج الصيغ التي يؤدي تطورها وتفاعلها الى قيام حزب، ولدينا عيد للشجرة لا نزرع فيه الأشجار. فإننا أجبرنا على ملء خانة «المفكر» مقارنة بما لدى المجتمعات المتقدمة التي تعتبر مركزاً للفلسفة والعلم والتقدم التكنولوجي، أي عندما بحثنا عمن يوازي (كانط وهيغل وشوبنهاور وماركس وفيورباخ وشتراوس وسارتر و برتراندراسل) وهم الفلاسفة الكبار، ولم نجد، توجهنا إلى «المثقف السوبر» لدينا أو (الفئة الأولى) من المشتغلين بحقل الفلسفة أو الأدب أو علم الاجتماع، وسميناهم مفكرين، بما أنهم صفوة المثقفين في مجتمعاتنا.

ما الفرق بين من سميت من فلاسفة ومفكرين في الغرب وبين مفكرينا؟ أو من تسميهم «المثقف السوبر»؟

الفرق أن كل ممن ذكرت من الفلاسفة هم أصحاب نظريات كبرى في تفسير الكون، رؤيا خاصة للنظر إلى العالم، وأقصد بخاصة حالة تؤسس لتيار فلسفي وعقلي، ومنظومة قيمية تشمل كل مناحي الحياة، أو معظمها، تنظّر في الأنطولوجيا، واللاهوت والفلسفة والسيسيولوجيا والاستطيقا وغير ذلك. أما «المثقف السوبر» فهو الذي يعمل ضمن هذه التيارات الكبرى، متناولاً جانباً أو أكثر منها، فيقوم بتحليله وتبييئه، وتقديمه للناس كشكل من التطبيقات.

ينتج المفكر المعرفة على مستوى النظريات الكبرى، فيما دور المثقف يقتصر على جَسر الهوّة بين المفكر والناس، يتبنى المثقف رؤيا ما، يفهمها ويحللها ويعمل ضمن تفاصيلها، ويقدمها للناس أسهل فهماً، أو على شكل تطبيقات، كما قلت.

هل تقترح هنا أمثلة لمفكرين ومثقفين؟

ماركس صاحب النظرية المادية والديالكتيك رأس المال، وفضل القيمة ، مفكر فيلسوف وصاحب نظرية في تفسير الكون والتغيرات

الاجتماعية، فيما لينين (المثقف السوبر) مع خصوصية بالغة له، حيث يستند إلى الفكر والنظرية ويحللها ويبيئها في (اللينينية الماركسية) محولاً تطبيقاتها إلى ثورة على الأرض.

ما يطلق عليه «مفكرو» عصر النهضة مع بداية القرن الماضي، ينطبق عليهم «المثقف» وليس المفكر لاكتفائهم بالنقل والترجمة، وشيء من التبييء على فلسفة الغرب في ذلك الوقت.

ما قام به الدكتور صادق جلال العظم، وأقترح هنا كتابين الأول «نقد الفكر الديني»، الذي اعتمد مأساة إبليس كموضوعة، حيث تناول رؤيا الحلاج في الطواسين، ثم شروحات الإمام المقدسي وإضافاته على الطواسين، ومنولوجاته، ثم ليقتصر دور د. صادق جلال العظم على تبييء الطرح زمانياً أو عصرنته، وإضافة الحواشي والتعليقات عليه. وكذلك الكتاب الثاني «ذهنية التحريم» تعليقات وشروحات وتحليل نقدي في رواية آيات شيطانية لسلمان رشدي. هذا الكلام ينطبق برأيي على عبد الرحمن الكواكبي، والشيخ محمد عبدو وغيرهم كثر لنفس الاسباب.

المفكر كصفات لم يوجد (بين القامات والأسماء التي أنتجها مجتمعنا في القرن الأخير)

ما نقوله هنا إن سوريا عاشت عامين (تحت مسمى الدولة) هما دولة تحت حكم الملك فيصل، بدءاً من التحرر من العثمانيين في 1918 إلى 1920 ، عام دخول غورو إلى سوريا، وظلت سوريا تحت الاحتلال الفرنسي حتى الاستقلال 1946، فترة النكبة وجيش الإنقاذ، الآن حتى عام 1949 أول انقلاب لحسني الزعيم، ثم سامي الحناوي، ثم أديب الشيشكلي، ثم قسوة حكم «عبد الناصر» و «عبد الحميد السراج» في الوحدة بين سوريا ومصر حتى 1961، وقدوم اللجنة الخماسية التي استولت على سوريا بعدها، والتي لم ينته عملها إلا بوصول طاغية العصر في سوريا حافظ الأسد، ثم وريثه اللذين ألغيا الدولة وحولاها إلى دكان، حتى بدء الثورة السورية 2011.

ولو أسقطنا هذا الإرث القصير للدولة، فإننا سنعود إلى 1416م لحظة دخول سليم الأول العثماني إلى حلب.

ثم جاء زكي الأرسوزي، وأنطون سعادة، وعملا على مشاريع قومية كتطبيقات لنظرية القوميات التي نشأت في ألمانيا وأدت الى توحيدها على يد «بسمارك» 1871،

في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي كان العالم قد انتهى من هذه النظريات وأنتج بنى متطورة عن هذا الموضوع، ربما هذا التأخر الحضاري، الثقافي، التقني، الحقوقي هو إحدى سمات مجتمعات كمجتمعاتنا وما يزال قائماً حتى اليوم.

من هنا ليس سعادة والأرسوزي والعفلق والبيطار وغيرهم مفكرين ولا فلاسفة، بل هم «مثقفون» يقومون بتبني وتبييء نظريات كبرى ويعملون على تطبيقها.

جاء الماركسيون العرب، قرأوا النظرية

الماركسية، والنقد الماركسي الأدبي، ودخلوا الماركسية من باب ضيق جداً هو دار التقدم، ومثيلاتها من الترجمات، (في زمن الاتحاد السوفيتي كونها تطبع باللغة العربية، بيئوا بعض ما قرأوا وأسقطوه على الواقع، وما زالوا في ذلك الموقع حتى اليوم، حتى أنك تقرأين نقداً أدبياً عن مدارس عفى عليها الزمن،ثمّ جاءت البنيوية والسريالية والتفكيك والحداثة وما بعد الحداثة، وما نزال نقف في ذلك البعيد القصي، على مستوى المعرفة والفكر والنقد والمناهج. كتاب «في علم الكتابة، لجاك دريدا» كُتب في عام 1967، وترجم للعربية لأول مرة في عام 2005 ونشر في مصر. إذاً المثقف العربي اليوم يقرأ نظرية التفكيك «طازجةً» فيدخل إليها بعد أكثر من أربعين عاماً، هذا على مستوى الأدب، ويمكن القياس على الجوانب الأخرى.

نعم كان لدينا مثقفون ودارسون وباحثون قرأوا وفهموا وتبنوا وبيئوا ما كتب من نظريات كبرى، وأضافوا تفصيلاً هنا وآخر هناك، لكنهم لم ينتجوا جديداً، لم ينتجوا ما يوازي تلك النظريات والفلسفات. فالنظريات الفكرية الشاملة هي أنتجت تيارات فلسفية وفكرية، التي أنتجت علوماً جديدة، أو فروعاً في العلم.

من هنا، المثقف هو العامل الذي يَجسر الهوة بين المفكر والناس، وأقصد هنا سواد الناس وبينهم جامعيون ودارسون ربما، غير مشغولين بالشأن الثقافي، لكنهم ينتظمون ضمن المشاريع الفكرية ما إن تخلع لبوس التجريد، فتصبح مبيئة قابلة للتطبيق على يد المثقف «السوبر»، فلو كنا نتحدث عن الأحزاب سيكون الناس هم الذين يصطفون في سياق النظرية التنظيمية، ويكون المثقف «السوبر» كمثال / زكي الأرسوزي وأنطون سعادة، وميشيل عفلق / وكذلك مؤسسو الحزب الشيوعي في سوريا مثالاً.

يظهر ذلك في تبني، وأقول تبني النظريات الكبرى التي أنشأت أمماً، مثل نظرية القوميات التي وحدت ألمانيا، أو تبني الماركسية بصيغتها السورية أو العربية والتي أنتجت لأسباب كثيرة نمطاً من التوريث، كما في الحزب الشيوعي، وتقديس القائد أو المؤسس كرمز، كما في الحزب السوري القومي الاجتماعي.

أعود هنا لأذكّر، لأننا تعودنا على إسقاط الاصطلاحات، على هياكل مفرغة من المعنى بنيناها لتغطي الفراغ، لنوهم الناس وربما أنفسنا أننا لحقنا بركب الحضارة، حقيقة أسئلة علينا ألا نتجاهلها اليوم، فيما تمر به بلادنا من أزمات، فإن قبلنا التأبيد كما في حال ستالين وكاسترو، فكيف للاشتراكية العلمية التوريث، كما في حالة خالد بكداش؟وكيف لأصحاب نظرية رسالة الأمة المتجددة، أن يوقفوا الزمن عند شخص «أنطون سعادة» ، كما أن هناك أحزاباً تحمل في تسمياتها التقدمية الاشتراكية، وسواد أعضائها الأعظم، من رجال الدين أو المتدينين، صدقيني ليس هذا إلا غيض من فيض، فصام الأسماء والمصطلحات الكاذبة والوهمية،

في أطراف مجرته المتواضعة بين غيرها في الفضاء اللانهائي، هو لا يصنع الوجود، هو ليس ملكاً فيه، ليس إلهاً، من هذا الإحساس، بدأ الإنسان يعيش حالة الفصام التي ساهمت بإنتاج بطل الرواية، والذي هو حسب «فيصل دراج» ، (فرد إشكالي)، من شروط تحققه في الرواية، أن يبدأ من لامكان، بحثا عن ما لا يعرف، بأدوات غير مناسبة، شرط عدم الوصول. أيضاً لأن الرواية أنتجتها بنى اجتماعية تزامنت مع صعود البرجوازية، كان لا بد لها أن تختار النثر كشكل للتعبير، بصيغة مبسَّطة هي لغة الشارع، ولغة تجمعات العمال في المدن المكتظة حديثة التشكل حينها، هذه وشروط غيرها تساند تجنيس الرواية كجنس أدبي، فإن فقدتها فقدتْ شيئاً من شروط تحققها، كثير ممن يكتبون تحت مسمى الرواية اليوم في بلادنا، لا يراعون شيئاً من شروط الجنس الادبي الذي يعملون عليه، وبعضهم لا يعرف عن هذه الشروط شيئاً، مكتباتنا مليئة «بروايات» يسكنها أبطال ملحميون، ومفردات أقرب الى رومانسية نزار قباني في قصائده.

طبعا يأتي ما ذكر هنا كمثال لا يختزل «الجنس» في اقتراحاته، إذ هناك تصنيفات أخرى فرعية، فيما يُكتب اليوم في الرواية الحديثة، ما كتب في الواقعية السحرية، وما كُتب دان براون، برواياته الإشكالية، لكن الرواية في كل ذلك لا تخرج في الأساس عن شرطها الوجودي، برأيي أنت لا تستطيعين أن تكتبي رواية جيدة، إن لم تكوني قرأت جورج لوكاتش، وفلاديمير باختين، وما كتب فرويد، ولوسيان جولدمان عن الرواية.

من خلال ما قلت هل تعتقد بأن الرواية العربية ما تزال تكتب كملحمة، وأنه ليس هناك رواية عربية استطاعت أن تكون رواية ضمن شروط وسياق الرواية كجنس أدبي؟

بالتأكيد لم أقل ذلك، فهناك روايات هامة جداً لروائيين عرب، وفي السنوات الأخيرة برزت روايات وأسماء هامة تعِدُ بالكثير.

ما الذي يمكن ان يساهم به الأدب عامة والرواية خاصة كجزء من الهم الفكري والثقافي في عملية بناء وتطوير الانسان، وماذا على الأدب ان يفعل برأيك؟

أولاً أنا لست مع فكرة وجود وظيفة للأدب، «الأديب لا يكتب ليغير، إنما يكتب ليكتب» حسب ما يقول سارتر وكثيرون غيره، مثلاً أنت كروائية، تنتابك هواجس الكتابة، رواية أو قصة، لا تستطيعين مقاومة رغبة الكتابة، لأنك تمارسين حقك، توقك للتفكير، للقول، للتعبير عن نفسك، عما بداخلك، ذلك المنتج هو كتابة لأجل الكتابة، ليس خدمة لأي قضية كبرت أو صغرت، بعد ذلك يأتي المشغول بالشأن العام، عالم الإجتماع أو السياسي، باحثاً عن توظيف الفن أو النص الأدبي في خدمة المجتمع، والتطور وتغيير المنظومة القيمية، وربما

للاستناد عليه في خلق مبررات حرب ما، وهذا متاح إلى حد ما، لكن ليس من وظيفة للأدب منوطة به لا بد أن يحققها، ربما قبل 60 عاماً وقبل ذلك، انشغل الأدب بالقضايا السياسية والوطنية التحررية، مثال محمود درويش في دواوينه الأولى، حيث كانت مسكونة بالحالة الفلسطينية، لكنه اتكأ على آفاق أرحب هي إنسانيته، وهي قمم لا بد للأدب ان يسعى نحوها بوصفه منجزاً يشترك فيه الناس جميعاً. وهناك شعر التزم قضايا (بالمناسبة كثير منها، وفيما كان الأدب واصحابه يساندها ويستند اليها، أنتجت استبداداً يندى له الجبين). كما فعل مداحو الطغاة والحكام وما يزالون، تحت ادعاءات التحرير والممانعة والمقاومة وغيرها. أو عبر بعض المواقف المتزمتة من مثال «أمل دنقل، في قصيدته، لا تصالح»، ليس القصد هنا إدانة ما، لكن للتأكيد على أن المعايير المستندة على الظرف، تتغير بين زمن وآخر، بدءاً من التسميات وصولاً الى زاوية رؤيتنا لها.

اليوم نحن في زمن الثورات، يقال إنَّ الشعر أنتج ثورات في أوقات ما، ماذا تقول؟

للأسف لا أظن أنَّ الشعر أنتج ثورات ولا صنعها ولا قادها، لكن أوافق على أنه رافق ثورات، ربما صنع فيها مفصلاً او انعطافةً ما، مثلا قصيدة عمر أبي ريشة «أمتي هل لك بين الأمم...»، بدلت رئيس وزراء في سوريا، ما كتبه محمود درويش قوّى عزيمة الناس ووجههم قليلاً، أعطاهم أمثلة وحججاً للصمود، لكن لم يصنع ثورة.

لا بد من الحديث في الشأن السوري، في سوريا نشهد ثورة، مع اختلاف وجهات النظر، أنَّها أفرغت من محتواها، أو تحوَّل مسارها، أو غير ذلك، برأيك هل استطاع الأديب السوري القيام بدوره كأديب ومثقف خلال الثورة السورية ؟ ماهي المعوقات؟

في سوريا قبل الثورة كان النظام يضغط على كل السوريين، ويعيقهم عن القيام بالتفكير والتغيير، طبعا من حيث التفكير في صناعة حدث على مستوى الوطن ليس فعلا فردياً، لذلك لم يكن في سوريا في السنوات العشر قبل الثورة خطة لصناعة التغيير، الأيادي أفرغت من القدرات ومن الأدوات المحدثة للتغير قيِّد المجتمع وتم خنقه، وكانت المحاولات حثيثة من النظام لعزل الناس عن تطور أدوات الصراع، وسائل التواصل الاجتماعي، والموبايل المتطور، التضييق على قوانين الصحافة، إعاقة حركة الترجمة وممارسة الرقابة عليها، متابعة ملاحقة المثقفين والأدباء المعارضين، مقابل تكريس صوت المنادي السلطاني الذي ينطق بلسان واحد هو لسان السلطة، وغير ذلك كثير، والأدب بهذه الفترة كان محصوراً بفئة قليلة تسعى للأدب وتقرؤه، ثم تعيد اجتراره في الأحاديث والاجتماعات، لم يكن الأدب يصل للناس، للأسف نحن نشاهد خريجين جامعيين أميين، ليس من حيث القراءة والكتابة ،بل من حيث الثقافة

ومعرفة واقعهم ،والقدرة على تحليل الأوضاع، كأن الناس كانت غارقة كلها في سائل لزج كثيف، من كل ما لا نحتاجه من اشتراكية كاذبة، مشاريع قومية، ممانعة ،أب قائد خالد، قيادة حكيمة، كل هذا الكذب، والصحافة الفاشلة، وكل الأسماء والقامات التي باعت نفسها للسلطة، والسلطة بدورها كرّستها، وعزلت الناس والأدباء والمثقفين وأصحاب الرأي فتم إلغاؤهم نهائيا، إما أن يكونوا أبواقاً للسلطة أو يتم قطع ألسنتهم ، أو الهجرة لمن استطاع إليها سبيلا. كانت هذه حال الناس، وحين اندلعت الثورة، بدأنا من هذا الإرث، وكل هذه الإعاقة، لذلك الثورة حتى هذا اليوم، لم تنتج ما يوازي كم التضحيات التي قدمها السوريون، كم الإصرار وكم محاولات العيش التي لم يوازها الأدب، السرُّ في ذلك ليس فقدان الكتّاب، وعدم وجود المشاريع الأدبية، ولكن تم تحييد وإقصاء كل من بـدأوا بالثورة تقريباً، خاصة أصحاب المشاريع الفكرية والأدبية، والرسالة الإنسانية ،والقيم السامية، التي بتبنيها تصبح حركة ما ثورة، هؤلاء الناس نلتقي بهم ونتواصل معهم كل يوم، وهم مستعدون للعمل حينما يتغير الظرف، لكن مع صوت البنادق لن تعمل الأقلام.

في هذا الحضور القاسي للتشدد والتطرف الديني، الذي ظهر في سوريا في الفترة الأخيرة، بدأ بعض المثقفين الذين حملوا راية العلمانية فيما مضى، وقد تحوّلوا إلى تبني الفكر الديني المتشدد، وممالئة القوى المتطرفة، أعرف شعراء وأدباء تبنوا فكراً متشدداً اليوم.

مثل أولئك الأشخاص موجودون، يتغيرون أمام الانقلابات الكبرى، لأنهم لا يتبنون فكراً ورؤيا، انما يتزيون بمظهر الفكر والمدنية في سياق المعاش، فيما لا يغادرون مواقعهم على مستوى الفهم والاقتناع، وبالحديث عن التشدد في سوريا، برأيي الظروف القاسية دفعت كثيراً من الناس باتجاه لبوس التشدد ، ولو نظرنا أعمق قليلاً، سنكتشف أناساً أكثر مرونة، وأكثر انفتاحاً مما يظهرون عليه. النظام السوري يشعل الحرائق، ويقطع الكهرباء عن حاضنات حديثي الولادة، يهدم البيوت بالمدافع والطائرات، يأخذ الأبناء ويطلق عليهم الرصاص أمام أهاليهم، يوثّق الأعزل وتغتصب نساؤه أمامه، هذا الكلام لن يفهمه لا أوباما ولا منظرو حقوق الإنسان في أوروبا، ولا من يراقب ما يحدث في سوريا على تلفاز، وعندما يصل الناس حد الإعياء جوعاً وخوفاً وقهراً، يأتي المال السياسي ليفرض ما يريد، ويشترط بالتمويل، المال السياسي يقتضي هذا الاقتضاء، كما وهناك تيارات سورية، في الداخل والخارج، دفعت الناس بهذا الاتجاه، وفوق كل ذلك سياسة العالم والكيل بمكيالين، دفعت الناس باتجاه الخذلان، لذلك أحيانا لا يمكن مناقشة ردود أفعال الناس من دون النظر في كل ذلك.

أنت رئيس تحرير لمجلتين ثقافيتن سياسيتين، مدير لوكالة أنباء، ومدرب للناشطين فيما يخص الإعلام، وبعض أعمال الأخرى، ما السبب الذي دفعك للقيام بكل هذه الأعمال مجتمعة،هل

تجد الوقت وهل تنجز هذه المهمات بشكل جيد؟

أنا عشت في سوريا أكثر من أربعين عاماً، في ظل نظام آل الأسد، وكنا ندرك أن هذا النظام ليس إلاّ مافيا موسَّعة، تمتلك جيشا من القتلة، تم تحضيَرهم لمثل هذا اليوم، عشنا تحت هذا الضغط بصيغة احتلال، كل شيء ملغى ومجمَّد، كل حق منحة، بلاد يسرق فيها كل شيء النفط والآثار وتباع الارض للأعداء ويمجد الخائن الذي باعها، كانت الكلمة يمكن أن تكلفك حياتك في لحظات ما، لذلك لم يكن من الممكن أن يعبر حدث الثورة من دون أن نكون جزءاً منه، لأننا انتظرناه طويلاً، ربما ألقينا على أنفسنا باللائمة، أننا كجزء من مثقفي سوريا، لم نعمل بشكل جدي لمثل هذا اليوم، وكان علينا أن نعوض عن كل ذلك دفعة واحدة، ورأيت انني استطيع المشاركة بهذا الحدث كإعلامي وسيناريست، كان يجب متابعة العمل أينما كنت، لذا عندما لوحقت أمنياً وخرجت من سوريا تابعنا العمل وأطلقنا مجلة «ضوضاء» مع بداية 2013 ، وفي بداية 2014 أصدرنا مجلة سيدة سوريا، بطبيعتي أحاول دوما تحويل التوجهات والمهمات الكبيرة إلى إجـراءات، ومع كم العمل الموجود الذي يستهلك اليوم بطوله، لا أغادر البيت إلا نادراً، ومن لحظة الاستيقاظ إلى لحظة النوم، الأخبار من الداخل والمجلات تجعلنا نتابع الحدث على مدار الدقيقة، هكذا نبقى على تماس مباشر مع كل شيء، وأكثر فاعلية، أنا مع تحويل أشغال الثورة، أو خدمة الثورة، أو العمل في الثورة، إلى إجراءات وأشغال، حتى نستطيع الاستمرار مهما طالت الفترة لننهي ما خرجنا لأجله.

بماذا تستطيع مخاطبة الشباب اليوم وبماذا تتوجه إليهم داخل سوريا وخارجها؟

لو قيض لي أن اقـترح شيئاً، سأقول إننا كسوريين اليوم، نرسم أمثلة بما نفعل، بما ننتج، بما نقوم بخلقهِ، فيما لو كانت هذه مساحة للإبداع، أم مساحة للعمل، مساحة خلق فكرة، أوالمثابرة على جهد، تحقيقها، لذلك علينا الإيمان بما نريد أن نحقق، متذكرين أن الهدف كلما كان أكبر، كانت الطريق والوصول أصعب، وطريقنا صعب لأن عدونا خبيث مجرم، سيتحالف مع كل مجرم في الكون ليبقى في حكم سوريا، هذا النظام سيقدم كل تنازل ممكن حتى يبقى على صدور السوريين، من هنا لا يمكن مجاراته بسهولة، نحن نحارب حرب الذاكرة ضد النسيان وحرب وجودنا ووجود سوريا، لهذا علينا انهاء ما بدأناه، شرط أن نضع نصب أعيننا البناء أو ليس الهدم، هدف الثورة ليس إسقاط النظام فحسب، إسقاط النظام هو الدرجة الأولى في السلم، هو بداية الطريق، هذا يعني أننا لا نريد أن نسقط طغياناً لنستبدله بطغيان أكثر تخلفا، وإزالة الطغيان تعني، انتماءنا للحياة مرة أخرى، وإلا لن نستطيع بناء وطن.

أغنية فجرية

حيدر هوري
شاعر من سوريا



أيها الفجرُ

من سيُقيمُ صلاةَ الهوى في الضياءِ؟
لئلّا تشرّدَ أسماؤنا في الهوامشِ
نعدوا إليكَ
وشمسُ الصباحِ تُغسّلُ وجهَ الظّلامِ
تُعيدُ انكسارَ الرؤى في العيونِ
تردُّ الغمامَ إلى بحرِه.

أيُّها الفجرُ

هل كنتَ منشغلاً بالخريفِ
تعدُّ دموعَ الذين وضعتُ يديَّ على جرحهمْ
تمسحُ موتاً جميلاً مع الدمعِ عن كتفِ الرّيحِ؛
كيما نخونَ اخضرار الربيع على وجهنا ؟
أيُّها الفجرُ خذني إليكَ
ولا تفضح النّجمَ في ورقي.
كنتُ مابين جرحي وأغنيتي
حين تاهَ الصهيلُ على الطرقِ
جاءني العمرُ من جهةٍ لستُ واردها
قال لي:
ها يدايَ تفيضانِ حبّاً ولا قلبَ لي
فإذا هزّكَ الحبُّ
ينكركَ الليلُ والموتُ
ثمّ تعيشُ إذا راودتكَ العذارى عن القلبِ؛
حتّى ينام الصباحُ على الشفقِ.

أيُّها الفجرُ

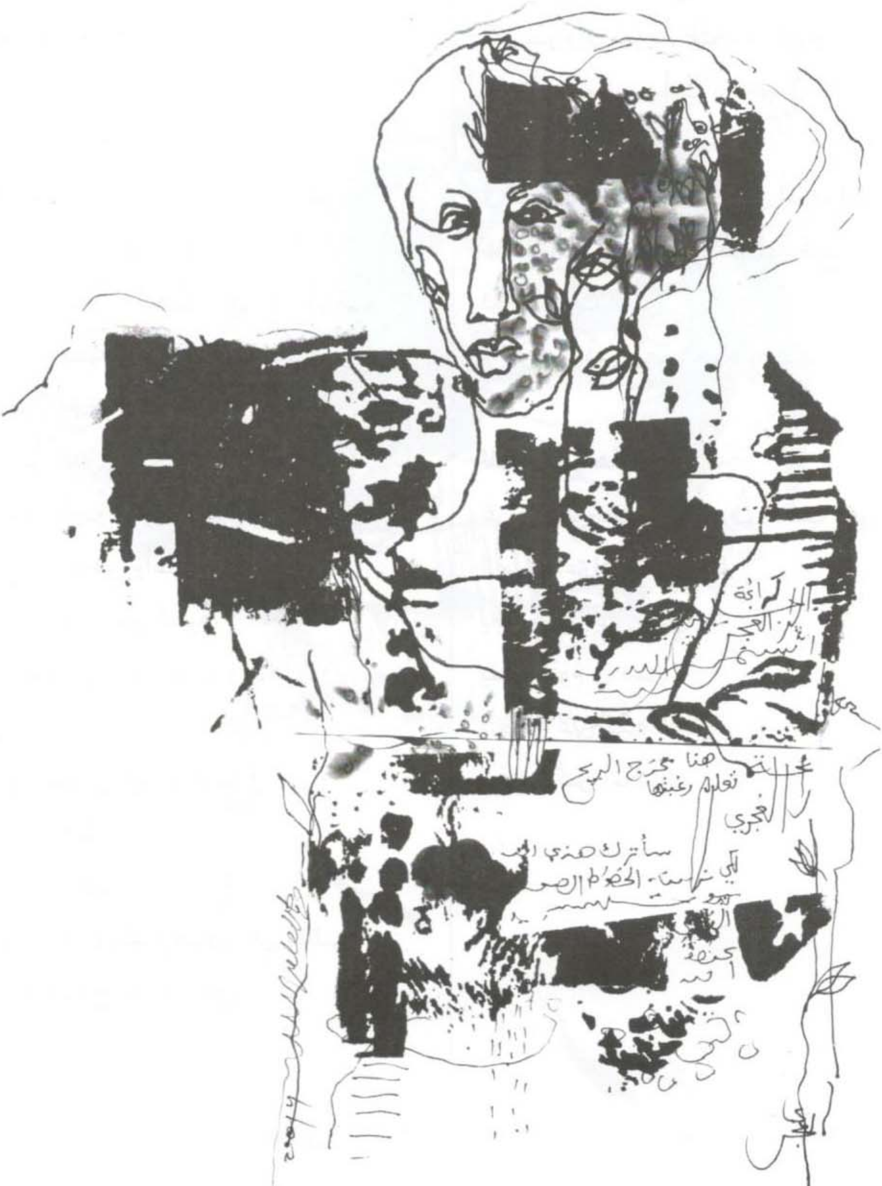
ها نجمةٌ في أعالي السماءِ
تمدُّ إليَّ بريقَ العيونِ رسولاً
تحطُّ على شفةِ الرّيحِ مثل البكاءِ
كأن المواويلَ تفّاحةٌ طفحتْ بالرؤى.
طاعنٌ بانكساراتنا أنتَ يا فجرُ .
قلتَ لنا:
في المغيبِ ادخلوا الحبَّ حتّى أُضيءَ لكمْ
شغفَ الذكرياتِ إذا هزّكمْ بُعدُ قلبٍ؛
لكي لا تموتَ القرى
فالقرى تتنفّسُ زهرَ الحياةِ بعشّاقها.

لكَ يا فجرُ هذا الغناءُ

غريبٌ على بابكَ الآنَ يعزفُ للقلبِ لحنَ الصباحِ
الصباحُ اعترافُ السماءِ
يجيءُ إلينا على عجلٍ
يقتلُ النّومَ في دمنا؛
لنعيشَ على هذهِ الأرضِ
حتّى تُنكّسَ أعلامنا.

رائحة الغجري

طارق مكاوي
شاعر من الأردن



كرائحة الغجر الراحلين أنا
أشمُّ حديقة شعرك حين تنامين قربي
أعود لعشرين عاما هرعن
لكي يترتب ظل الشوارع فينا وأعمدة الكهرباء
التي ضوأت حلمنا في القصيدة
كي أتهادن مع عَرق الزنبقات الخجولة في رداء
الزهرية
هنا تخرج الريح تعلن رغبتها
في التزاوج فوق بيوت القرى، فيشعل أصحابها
خشب السنديان لكي يهدأ الحب قليلا.
ومن رائحة العطر تهرب من خشب البيت
سنونوة، ترسم وجه المغني الذي يقطع الدرب
أغنية إلى أرض سميراء
وما لي أنا إذ تحط رحال القصائد في جذوة
العمر
ما لي إذا خالفتني الدروب لعمان
وانتبه القوس الذي يجر على الصوت
لريح الجنوب التي تتقول عني.
بنصفي أسى
ونصفي هبوب
لعل الرعاة الذين يزفون دمي إلى طلحة
تقسم الدرب كما مخدعين جميلين
لصوت بعيد يقرب لهفة العاشقين
كالأغاني التي يسرِّبها طلال مداح.
وويلي من الشعر إذ يتدلى
وصار قريبا على مقطف القربِ ولاحْ
سأترك هذي الخطوط الصغيرة للسر
فكل الذين يسرون أشياءهم
يتركون عناوينها بالدموع
وتمعن في رسمهم لحظة الانفضاحْ
تماديت في الحب حتى تخلَّع صدري
وبابي الرمادي ينأى عن البيت
يبتعد البيت عن أهله الراحلين
ويترك أحلامهم في مهب الرياح
أعود إلى شارع كان يمسك صفصافة كي تظل
وكي لا تعود إلى أهلها
أعود إلى سروة تحاول مسك الرصيف
تُعلِّم بيت الطفولة، رسم الغيوم، وشكل الصباح
لأهمس بيني وبيني
ألا كل شيء صحيح هنا
كل شيء ينام على حاله
غير أن المسافات تفقد شيئا بعيدا عن الحس
بعيدا عن الرسم في دفتر الحدس
بعيدا عن الغائبين.. عن القادمين
عن الهوى والمدى والجراح
لعلي أعود لعمان
لعلي أظل هنا
تائها في اللغات القديمة
أو وترا في الجبال التي تتنهد حين تراني مثقلا
وتئز على مقتل من غنائي صغار الرماح.

قصائد الثلاثين

سنية الفرجاني
شاعرة من تونس



1

لست حزينة يا أمي
لكني لم أعرف طريق المقهى
وكتاب التاريخ الذي راجعته، أضعته
لا أعرف أين لزوميات المعري
أيضا أضعتها
وياسمينتي التي قاومت ملح التراب
صار فيها زهرات أخيرا
وهي تلتفت لي يا أمي
كلما هممت بالخروج
لست حزينة تماما
لكني لم أجدالصباح
حين فتحت الباب في السابعة
كان بعيدا جدا
ملتفتا يسارا
ومتجها للأمام
لا تنشغلي يا أمي
لكن حاولي أن تصنعي مؤونة أكثر لهذا العام
فالحمام جائع
والطيور على الشجرة منكسرة
لم يحسن رسمها» ديفنشي»
ربما كان متعبا
أو مختنقا من ضيق ما
وربما ريشته ارتجفت حين مرت في خياله امرأة
أحبها

2

لست حزينة جدا يا أمي
لكن الريح ذكية
تدفعني دائما في اتجاهات لا أعرفها
فأصير أبحث عنها
كي تعيدني في هبوبها
وتتسلى قليلا
لست حزينة كثيرا
ربما فقدت مقعدي في حافلة الحب
وصار شَعري الطويل طليقا
سأهدي دبابيسه لزوجة الغراب الذي يقف
هناك
يوسف يعرف عشه
وكثيرا ما رشقه يوم الأحد
لست حزينة

سأختلس ضحكة من امرأة تغتسل بعد ولادتها
البكر
وسأمرّ عليك كي ترتبي ضفيرتي الجديدة

3

هذا القلب أثقل مني
فكيف حملته ثلاثين عاما بباقياتها
ومشيْت به فوق أحلام ورخام
كتلميذة تعشق أستاذا
وتركض نحو حصّته بفرس شاردة
هذا القلب لصّ
يسرق ما يشاء مني
بالفوضى وبالضجيج
وبالهدوء أحيانا
يتسلّق من دون حذاء على جسدي
ويوجع قبل أن يخدش
ثمّ يَعبرني
يضيع مرارا ويضيّعني
هذا القلب يوجعني
أثقل مني
فكيف حملته ثلاثين عاما بباقياتها
ومشيت به فوق أحلام ورخام
هذا القلب كلب
كلبٌ وفيّ ينهش داخلي
ويربض كالعسس ليطارد العابرين
وينبح كالصدى
وكالدخان السّفليّ في تلال الحنين
يتسكّع كتاريخ يبحث عن حظّه في أزقّة مني
هذا القلب أثقل مني
فكيف حملته ثلاثين عاما بباقياتها
ومشيت به فوق أحلام ورخام
هذا القلب ذئب
ذئب يدحرني على حجر
كراعي غنم فقد مزماره
وعصاه
وحماره
وقطيع الخرفان
ولما هبّ المساء
تسلّق التلة وعوى
هذا القلب هوى
والبئر عميقة
من يسحب نبضا من أرض
أصلها عربي.

قصائد قصيرة

عائشة الخضراوي
شاعرة من تونس

كيوبيد[1]

هل حقًّا قهوتك من ماء الدموع؟
أم هي من عشق عالق بسهامك
أصاب ذينك العاشقيْن الجالسين
على مقعد تحت الكروم
فانسكب الحلم الزاهي في عيونهما
وعلى الفنجانين؟
كيوبيد
أحبٌّ أم قهوةٌ في الفنجانين
انتثر رذاذا وشعاعا في الفضاء
من سحرك في ذاك المساء؟
كيوبيد

بِسايْشا[2] هجرها الخوف

سكنتْ فيك وإليك وسكنتَ أنتْ
أما أفروديت فهناك غيرَ بعيد ترمق الفنجانينْ
تشقّ عروق اليدينْ
تنزع سمّ الغيرة من القلب العنيدْ.
هطل القصيد
كما تَحْمَى البويضات في كل دورةٍ في الرحم
كماء عينٍ في الجبل
يلامس صقيلَ حجرة ساخنة
كما لقاح زهر تنقُله هبّة نسيمٍ
في الرّبيعْ يندلق الشّعر من الصدّر

(1) كيوبيد هو إله الحب في الأساطير الإغريقية / و هو اسم قهوة على تلّ في بوعرقوب بين بئر بو رقبة و قرمبالية في ولاية نابل من الجمهورية التونسية

(2) هي المرأة التي عشقت كيوبيد و عشقها و رفضتْها أفروديت (أو فينوس) أمه (psyche) بِسايْشا.

كلّما لثم القصيدُ القصيدْ.
جناحُ سراب
بعيدا عن مرمى العيون
قريبا كالهُدْب على الجفون
بعيدا كنجمة في مجرّة بعيدهْ
قريبا كوشم على الصّدر
مستقر
لا القلب اطمأنّ في القرب
ولا الشّوق هدأ في البُعد
غربة هناك
غربة هنا
فليْتَكَ ما كنت
وليتَنِي ما كنت.
المنديل
أيّها المنديل الّذي طرّزناه بخيوط اللّهب
لماذا كلّما نظرت إليك تومئ الخيوط لي بأن يحيا
اللّهب؟
يشقّني الوجد
وأراني أطير إلى بساتين من الرّؤى
يهزّني الطّرب
غير أنّي ما إن أمدّ البصر حولي
حتّى تصفعني الأغصان
و السّورُ الثّابت أمامي
فتسكن الخيوط فيكَ
ويروح اللّهب.



فرسخُ شك وفترِ يقين

رستم محمود زين

شاعر من سوريا

1

هي أناشيد الغرقى، يردِّدها الفتية

على مضضٍ،

فيترصَّدون بروية المُهل

خيوط الفجيعةِ

المنسدلة من علياء الهُتافِ.

2

غدٌعاهرٌ

أوماً للأمس، منتفضاً من شتائم

النهار.

3

انتظارٌ

انتظارٌ

لا هناءة في حقيقة صورة المجاز.

4

المتن متخمٌ بعزلتهِ

منهك بصمتهِ

لا نحول القابعين بنسج أسمائهم في حُجرات

اللغة.

بدواة المسافة المنتحية ركنا قصيّا

في سماء النشيد.

5

ثملاً كان النهار خارجا

يرتشف الأسى في عراكه الأبدي مع الليل

غير أنهُ يعتمر قبّعة النور في النهاية؛

فاشرب نخب الهزيمة،

أيُّها الليل.

6

عارياً من ذكرياته

منتفضاً من الشؤون الكبرى في المتاهة، والصغرى

كشجرات الخريف.

هو أنتَ - أنا – نحن.

7

أَنَفَةُ المجهول

إرغام على الحذر

هروب كفيفٌ يتعثر بهروبٍ أبكم.

8

أوهامٌ شُدّت بوثاقٍ من ريحٍ تقتات طباع الندم

في ذهولهِ،

ريحٌ تلوك الجهات في حيرتها فتبعثر

امتحان ثباتها.

ريح تجترُّ الملاءات في فوضاها الأليفة

وتلقي بظلالها على مشجب اللوعة.

9

القائمون على تدبير شؤون الغرقى

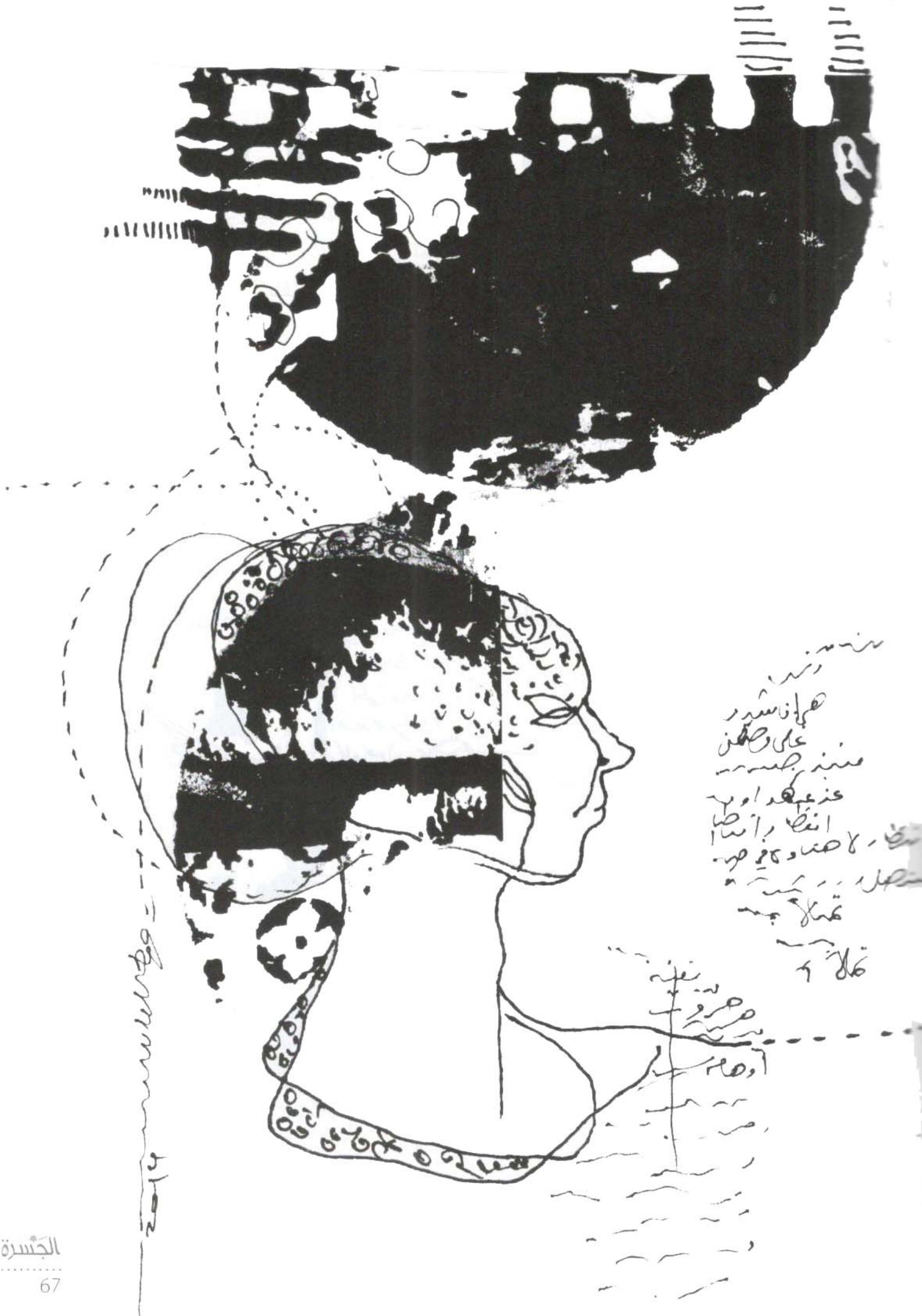
في المدى الهائم،

على وجه الأفق،

يقودون أسماءً كقبعات الحمقى،

يعتمرها الصمت في عراكه.





سردية .. الحمامة

جميـــل أبو صبيـــح
شاعر من الأردن



بيدي أطلق الحمامة من قفصها
قفص حديدي
أو من القصب
لا يهم
حمامة بيضاء يانعة
ريشها الأبيض مفرود على جناحيها
جناحاها مفرودان في الهواء الطلق
منديل من الحرير الأبيض يجلل وجهها
حمامة بعيني ذئبة
عينان تختبئان خلف شالها الأبيض
ووجهها على موج الريح
بيدها وردة حمراء
وقمر يسبح على الموج
يا للشفتين
ورقتا ورد
ارتجف الورد
ومد أوراقه إلى الشفتين
- من الأجمل ؟!
احتار قلبي
حين مددت يدي إلى القفص
حدثتني خصلة شعرها النعسانة على شفتيها
عن موج البحر
وعن القفص الممتد على الشاطئ
عن السرير المغزول من أشعة الصباح
لم تنم طيلة الليل
كانت تطير إلى أن أجهدتها الريح
استلقت على جانب إسفلت

وحلمت بثعلب يغفو تحت ذراعها
كان الثعلب فراشة بلون الورد
وكان خصر الحمامة يعلو ويهبط
ويتمايل
حفلة رقص على الإسفلت
الورد
والفراش
والقفص المفتوح
وما ثمة ناي
سوى امرأة من بنات الريح
بثوبها الريفي المطرز
تفرد جناحيها
وعلى شفتيها ناي
هبطت على الإسفلت
عزفت بأنامل رشيقة على الناي
وراحت ترقص
ترقص وأنا أسمع أصوات جدران تنهار
جدران قلاع في مكان ما
والريح تحمل الناي إليها
عيون ذئبية تطل من فضاء واسع
شال يطير مع الريح على الإسفلت
والحمامة تفرد جناحيها
أقواس قزح كثيرة امتدت على الأفق
والمرأة بثوبها المطرز
جلست على الإسفلت
تنثر نجوما صغيرة من الموسيقى
والنجوم تطوف حولها
هالات من الأقمار الزرقاء

تبني بيتا من الموسيقى
بيتا على البحر
وأشجار صفصاف حول البيت
ممر مرصوف بالصدف
وساقية صغيرة على الممر
أوراق الورد ترفرف على الشبابيك
ونمر مرقط يغفو أمام الساقية
وريش طاووس
يمسح رذاذ الماء عن وجه الحمامة
- من الأجمل ؟!!
ريش الطاووس أم عيني الحمامة
احتار قلبي
مددت أناملي إلى شفتيها
وغنيت للإسفلت والفضاء والقفص المفتوح
هبطت فراشة على كتفي
فراشة بلون شفتيها
رفرف شعرها على شفتي
وراحت تنظر من وراء ضوء شفيف من
الموسيقى
بعينين ذئبيتين
إلى كتفي
وشفتي
والقفص المفتوح
فردت جناحيها
ورفرفت على الشاطئ
رفرفت مع أوراق الورد
الشمس خلف الغيم
والسماء مفرودة

والبحر
يا للبحر
خيول أمواجه تعدو
والحمامة
تفرد جناحيها
تتمدد على قارب يمضي إلى البحر
البحارة أقمار وغيوم من اللازورد
تقفز الحمامة إلى الماء
بيدها غصن من الورد
تغسل ريشها باللازورد
وتطير
تطير
مع
الخيول



وردة أخيرة للجرح

شعر : محمد فؤاد محمد
شاعر مصري مقيم بقطر



على حافةِالجرح..
كانت رياح الدماء تهبّ تسابق كوني
ويسرع نسغ الغصون الدفوق ،
ويحضن نسغي
وتمتدّ عبر المسافات
أشلاء قلبي ..وآهات عشقي
ويبقى التشرد..
عند النعيم المقيم على عرشٍ قيدي،
وحيث اندلاع الدماء بكفي،
وحيث ضفاف الضباب الرحاب،
إلى حيث أنزع نرجسة من دمائي،
وأفدي الأسارى من الياسمين،
وألثم ثغر عذارى الورود ،
فيجرفني الشوق
كيما أحرر بالجرح وردى،
وأغسل بالجرح وجهي ،
وأحرس بالجرح عش السنونو
الذى كان مرتع حلمي....
فيا أيّها السندباد المظفّر والمتحدى
بكلّ السكوت
أقاويل كلّ المذابح
هذا هو نبض قلبي ،
يضيع على ذبذبات الأثير

أذيع بيانا
:على القلب نار ،
وعبر الوريد
وفي الصحو نوم عميق القرار،
وفي دورتي الدموية خنجرْ.
وظلْت أسافر عند انشطاري ،
فعند انشطاري القرار،
وقرب انفجاري الثمار،
وعبر الحصار..
العثار/المسار،
وحول النشيد النشيج
،فأصعد فوق بقايا الزمان
لأوقظ من مات حزناً،
وفي بسط كفى دماء..
دموع اليتامى
.. تراب معطرْ..
لأبذره في السماء الخصيبة،
ينبت شوقاً إلى النازحين،
وحرزاً من الجنّ والمعتدين
فقالوا سيهلك حرثك يوماً،
وتحصد ناراً ،
وتجني دماراً،
ومقصلة لرقاب بنيك
ويغضب منك المليك،

فهذي السنون العجاف
فلذ بالسكوت فإن قلت تحزن
فأرجع أصطاف فوق شواطئ جرحي ،
وأسكب في جوفه همس حلمي ،
فتورق عند المساء تباشير ضوء ،
وتنبت قرب السماء عصافير شوق ،
تقول: تقدم ..
ولا تخش بأساً ،
سيكبر غرسك يوماً ، ويثمر.
سيكبر غرسي ؟!
أيا للبشارة ،
يكبر غرسي ؟
ويعلم من قاد حفل الدماء
وأثكل طيري..
وأنفد حتى الثمالة قصدي
وباع إهابي ..
وجوّز قتلى.. ولوّث بالدم ثوبي ،
وقال الوحوش التي أهلكته ،
وأبدي التأسف حزناً عليّ
ولمّا أمت..
نعم كان جسمي به
نحو بضع وسبعين
ما بين ضربة سيف ،
وطعنة رمح ، ورمية حزن ،
ومرمى الحجارة لا شك أكثر.
ويذبل جرحي مثل الورود
وتسكن فيه صغار الطيور ،
ويمتدّ عبر المسافات يمتدّ ،
يصبح مهداً خصيباً جديداً ،
يرتل ترتيلة اللا نهاية
يذبح موتى
ليثمر في رحلة قادمة .

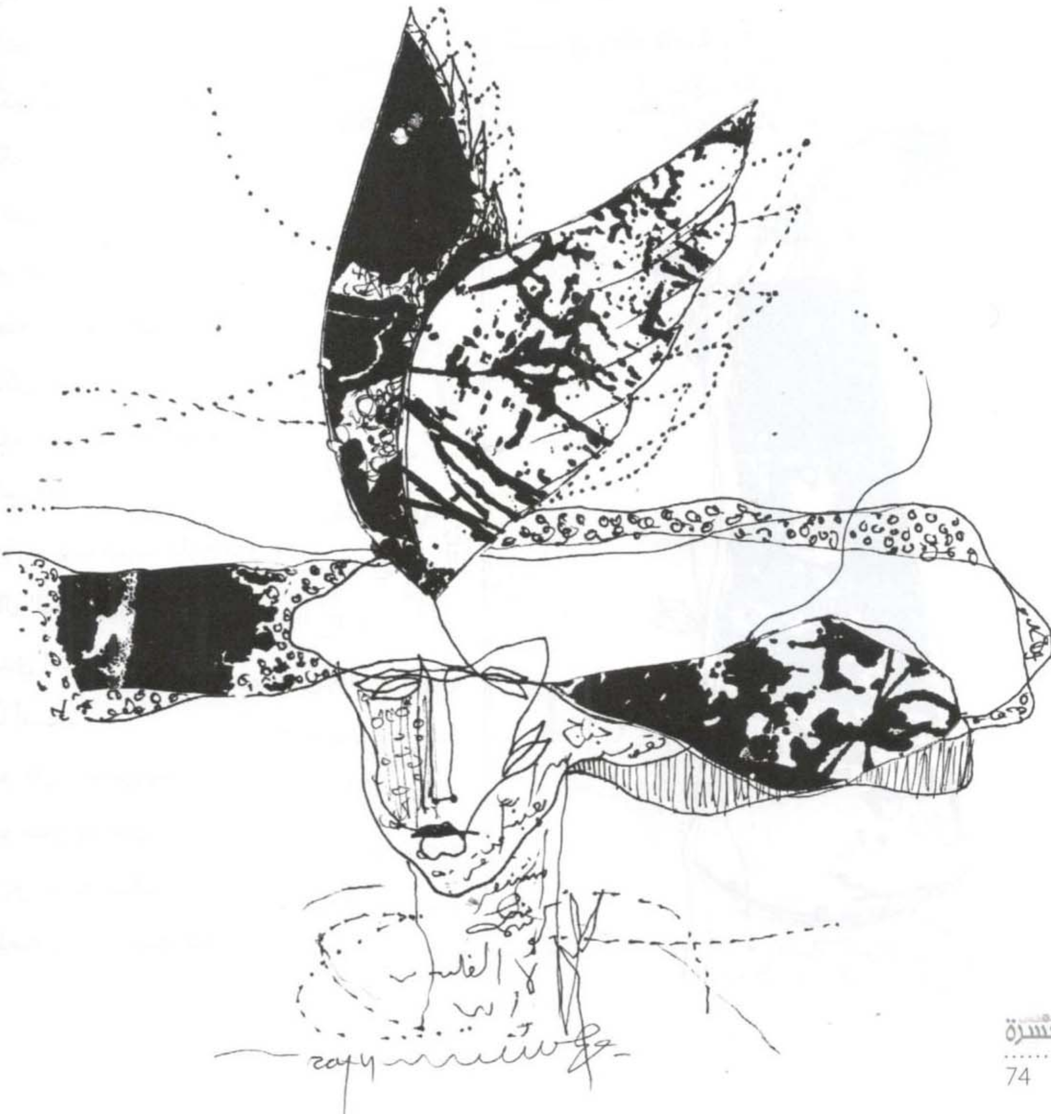


إسفلت

بسام يوسف

قاص من سوريا

(أحداث هذه القصة حقيقية تماماً، لكن ربما نكون نحن الكذبة الوحيدة فيها).



بعد ستة عشر عاماً غادر علي العاصمة، وبدقة أكثر غادر سجن العاصمة.

لم يكن يفكر أبدا بأن يزورها، فأحلامه لا تتعدى المدينة القريبة من قريته، لكنهم، هم الذين أرغموه على زيارتها. هم من زجوا به بالقوة في سيارتهم المغلقة وساروا به طويلاً، ثم رموه في سجنهم الذي أمضى فيه سنوات زيارته كلها.

ما الذي دفعه لأن يصرخ ذلك اليوم في وجه ضابط جمع الناس عُنوة وراح يصرخ بهم، مهدداً ومتوعداً إياهم بالمصائب إن لم يخبروه أين يجد حسان؟

صحيح أن حسان شاب أصوله من القرية، وهو يدرس في جامعة العاصمة مع أهله الذي يعيشون فيها، حاولوا كثيراً بجملهم المرتبكة الخائفة أن يوضحوا له الأمر، لكنه صرخ بهم أنه يعرف أين كان يقيم حسان، ويعرف أيضاً أنه هرب وهو الآن مختبئ في القرية.

صمت الأهالي، فهم لم يروا حسان ولا يعرفون عنه شيئاً، لكن صمتهم وحيرتهم دفعت الضابط لمزيد من الصراخ والتهديد.

ربما لأن علي كان يقف في مقدمة الواقفين، وربما لأنه لم يعد يحتمل كل هذا الصراخ، وربما لأنه تكلم بصوت منخفض فلم يسمعه الضابط، لهذا رفع صوته قائلاً:

- لماذا تشتمنا؟ قلنا لك إننا لم نره.

لم يحتمل الضابط ارتفاع صوت على صوته، نظر للوجه الشاحب المتطاول الذي ارتفع صوته، كان قريبا بما يكفي من يده التي انهالت بصفعة قوية عليه.

لا يتذكر علي ما الذي حدث بعدها، كل ما يتذكره أن الضابط مرمي على الأرض وهو فوقه، وأيدٍ كثيرة تضربه محاولة تخليص الضابط من بين يديه، لكنه يتذكر جيداً صراخ أمه العجوز، ويتذكر كيف وجد نفسه مرمياً ودامياً في مؤخرة سيارة غادرت القرية.

ستة عشر عاماً فقط، كانت ثمن تلك اللحظة الغائمة في ذاكرته؛ في العاصمة لم يترك ذلك الضابط تهمة إلا وألصقها به، ولم يكن أمامه إلا أن يوافق عليها جميعاً.

لم يصدق أذنيه عندما أخبروه أنه سيخرج من السجن، ارتدى ثيابه المهترئة، وأمام باب السجن أعطوه هويته الشخصية، ثم أوقفوا سيارة أجرة وأمروا السائق بإيصاله إلى كراجات المدينة، ومنها إلى قريته.

لم يتعب كثيراً في الوصول إلى قريته النائية، أوصله الباص للمدينة الصغيرة، وهناك سأل أين تقف سيارات القرية، وعندما رأى اسم قريته مكتوباً على جانب إحدى السيارات مسته سعادة غامرة. كان قلبه ينبض بقوة وهو يركب السيارة، تفرس في الوجوه التي تجلس في المقاعد، لم يعرف من أصحابها أحدا. حدق فيها، كانوا يشيحون عنه، ظل صامتاً وحزينا، مختنقا بغصته، كانت ذاكرته تحاول عبثاً أن تستقرئ الوجوه في السيارة عله يتعرف على أي منها، لكنهم لم يكن أي منهم ليهتم بما يجول في نفسه، يجلسون في مقاعدهم من دون أي تحية يلقونها على بعضهم.

بدت الرحلة التي استمرت ساعة تقريباً طويلة، كانت الأسئلة تتصارع في رأسه، وكان في كل مرة يعاود النظر للوجوه المحايدة حوله من دون أن يجد ما يُطفئ شيئاً من حنينه للقرية.

وصلت السيارة أخيراً إلى ساحة القرية. لم يكن متيقناً أن كان عليه النزول في هذه المنطقة أم لا، نبهه السائق الى نهاية الخط. هبط حائراً، وقف على زاوية الشارع وراح يتمعن في كل شيء، وحدها شجرة الغار العتيقة التي تنتصب في طرف الساحة أعلمته أنه وصل لقريته، فرك عينيه بقوة كأنه لا يصدق ما يرى، تأملها جيداً، ثم اتجه شرقاً متسائلاً وهو يعبر بخطواته المترددة فوق إسفلت الشارع، عن مصير ذلك الزاروب الضيق الممتلئ بالحجارة.

لم يتعرف عليه أحد من المارة، كانوا ينظرون إلى جسده الناحل المقوس وثيابه القديمة الناصلة والمتسخة بلا أي اهتمام.

لماذا كان يتوقع بأن تعرف القرية بخروجه من السجن وعودته إليها؟ هيئ له أن الناس سيجتمعون حوله "سيسألونني عن غيبتي الطويلة، سيتحسسون جسدي وسيطلبون مني أن أمشي. أن أستدير، ليعرفوا ماذا فعل التعذيب والسجن بي".

واصل سيره شرقاً، بعض المعالم القديمة تطل فجأة من بين زحام الأبنية الجديدة. كان جسده يرتعش والدمع يكاد ينفجر من عينيه لدى رؤيتها، وقف يتأملها ويستعيد ذكرياته عندها.

فجأة توقف: يجب أن أكون قد وصلت.. لكن أين بيتنا؟ قد لا أجد أحداً فيه، فأمي وأبي لا بد أنهما توفيا، وأختي لعلها تزوجت، والبيت هل توفي هو الآخر!؟

دار في المكان. بحث بقلق: هل تجاوزته؟ ربما لم أصل إليه بعد.. يا إلهي كان الزاروب الملتوي يوصلني سريعاً إليه، أما هذه الطريق اللعينة..

الشمس توشك أن تختفي وراء الجبل الغربي، وعلي يبحث عن بيته، وعابرون يعبرون به مسرعين، هو يبحث عن أي شيء ما تزال ذاكرته تحتفظ له بذكرى كما لو أنه تعويذة. فجأة خرج حمود من بيت قريب، ها هو حمود، شهق علي عندما رآه، ها هي حدبته ذاتها، ها هي عصاه التي يتوكأ عليها، نظراته التي تنغرس في الطريق ولا ترى أحداً، ها هو يقترب، علي يرتجف: لا بد أن حمود سيتذكرني، سيتذكر كم ضربني بعصاه عندما كنت أسخر منه.

لكن حمود مر بجانبه من دون أن يلتفت إليه. صرخ علي بصوت يخنقه البكاء: حمود أنا علي.

أدار حمود وجهه نحوه، تأمل الوجه المتطاول والعينين العسليتين المحتقنتين بالدمع، لا بد أنه عرفه، اهتزت ساقاه وهوى جسده ببطء، كانت يداه تنزلقان على عصاه ببطء، جلس على إسفلت الطريق وراح ينشج بعنف. بكى علي وهو يندفع إليه، أحاط كتفيه بيديه جلس بجانبه يبكي ويبكي من دون أن ينطق بأي حرف.

الشمس توشك على الغياب، ظلال الجبال تمتد طويلاً، ومن البعيد حيث الساحة التي تنتصب شجرة الغار على طرفها، تصل أصوات صاخبة مبهمة. عابرون ينظرون بلا اهتمام إلى الرجلين.. حمود وآخر، آخر غريب، يبكيان على إسفلت كان زاروباً قبل ستة عشر عاماً.

طرح الخطيئة

زين العابدين سيد محمد



منزلان متجاوران يفصل بينهما منزل مهجور، ولو نطقت المنازل المهجورة لكشفت عورات الجميع؛ تأوى اللصوص ومن يمارسون الشذوذ، والكلاب الضالة، والعفاريت التي تخيف الأمهات صغارهن بها ليستسلموا للنوم، وتلقى فيها قاذورات المنازل المجاورة، وأبناء الخطيئة.

مات زوج شريفة، تاركاً لها خمس بنات، وجنيناً في شهره السادس يتحرك في أحشائها. لعله يكون ذكرا يفتح البيت ويحمل إسم أبيه الذي رحل صغيرا، ولم تكن أكملت الثلاثين بعد. قررت أن تعيش لصغارها وألا تتزوج. هي رسالة خلقها الله لها، تذهب للحقل، قراريط تعيش منها وتربي البهائم والدجاج لكسب العيش.

دخل زوج كريمة السجن في جريمة ثأر. لا تستطيع الصبر على ذلك، يقول عنها الجميع "عينها تندب فيها رصاص".. عاهرةً من دون أن يمسك أحد عليها دليل. قد لا تكون كذلك، وقد يكون ما يراه الناس فيها محض ظنون، ربما تتصرف بطبيعة الأنثى الجميلة التي ترى في عيون الجميع الإعجاب بها. حدثت أحد أشقائها في طلب الطلاق، ستطول سنوات سجن زوجها، فرد قائلاً "إنتي عاوزة تفضحينا. دا اللي ناقص. لو عملتي كدا هدفنك بالحيا. جوزك دا بن عمنا وخد بالثأر عوضاً عن العيلة كلها".

تصحو القرية على صوت طفل حديث الولادة ملفوفا في قطعة قماش بيضاء، ألقته الخطيئة في المنزل المهجور. تنتقل الأخبار السيئة بسرعة فائقة في القرى، تساءل الجميع ومن دون عناء تفكير، توصلوا إلى أنه ثمرة علاقة زنا، ألقته الأم حتى ترحم نفسها من سوط الفضيحة ليبقى السؤال: من الخاطئة الزانية التي فعلت ذلك؟

حمل الشيخ مبروك إمام المسجد الطفل إلى زوجته العجوز. كثر الكلام الذي انتهى بأن الطفل إما ابن شريفة أو كريمة. ثارت ثائرة العائلتين دفاعاً عن الشرف، كل منها تحاول إثبات شرف ابنتها بالباطل أو بالسلاح.

عقد مجلس عرفي من أكابر البلد لحل هذه الأزمة التي قد تجعل الدم يسيل بحوراً بين العائلتين، تنتظر كل منهما الحل كمن يقف على السراط. إما إلى جنة أو إلى نار.

لم تعلق شريفة بكلمة واحدة. امتنعت عن الطعام ولم يكن أمامها سوى التوجه إلى الله الذي يرفع الضر عن عباده. أما كريمة فاحترقت أعصابها، ظلت تبكي وتقسم بأغلظ الإيمان، تقول في نفسها "القوة هي الحل السحري لكل معضلة"، ولا سيما أن عائلتها أكبر من عائلة شريفة عدداً وعدة.

يقتاد الجميع الحديث في هذا الموضوع ليل

نهار، منهم من يقول إنه ابن كريمة "دي عاهرة شفوي.. دا الواحد أما بيشوفها.."، ليرد عليه آخر "دا ابن شريفة.. تحت السواهي دواهي.. ميغركش المظهر"

قال الشيخ مبروك "الله سيجعل هذا الطفل ينطق في المهد كما نطق عيسى بن مريم"، ليرد عليه آخر "دا كلام يا شيخ مبروك. إنت فاكرنا جهلة"، فيرد الشيخ "لا يا أخوانا.. الطب اتقدم كتير. نعمل تحليل في المستشفى ونتيجة الحامض النووي هتقول هو ابن مين".

قنبلة من العيار الثقيل ألقاها الشيخ، بدت كصراع غير متكافئ بين العلم والقوة، ولم يملك الجميع سوى الرضوخ انتظاراً لنتيجة التحاليل.

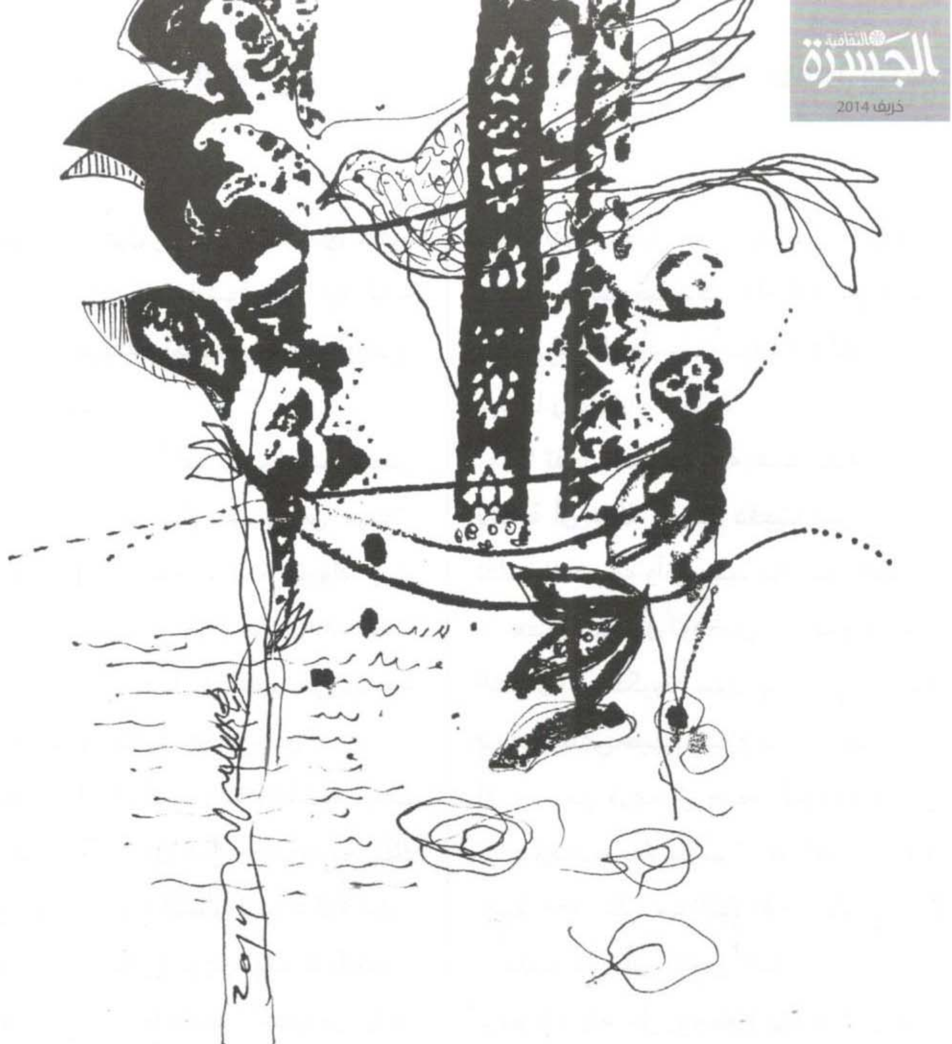
يبدو القدر كمخرج يؤجل نهاية قصة مثيرة، ويجد لذةً في العبث بأعصاب المشاهدين. واحد يحب وألف يكره. تتمنى نساء القرية التشفي في الفضيحة مثل البرص الذي ينفث سمومه، لا لشيء سوى صنع عـداوةً، ما أصعب مرور اللحظات عندما قذفت زوجة الشيخ خبراً زاد الأحداث اشتعالاً وغموضاً "مات الطفل. أراحه الله من مرارة العيش في عالم لن يقبله. أخيراً تقول التحاليل أن الطفل بن كريمة". اجتمعت العيلة وقررت قتلها لشرفهم ولكن تهرب الجميع من المسؤلية ومرت الأيام ثقيلة على نفسها منتظرة اليوم المحتوم. أما شريفة فدخلت سوق القرية تحمل مقصاً وملابس رجال وعلبة سجائر. قصت ضفائرها أمام الجميع وارتدت ملابس الرجال وأشعلت سيجارة قائلةً "أنا مش مرة أنا راجل".

لم تفعل عائلة كريمة شيئاً سوى الترويج لإشاعة أن عائلة شريفة، دفعت رشوة للطبيب تفادياً للفضيحة وأنهم سيقتلون هذا الطبيب.

مـرت السنون ودخـل المـوضـوع خزائن النسيان. لا يتذكرونه سوى بمرور شريفة تحمل بندقية وتلقي عليهم السلام بصوت أجش خشن، أو حين تعبر كريمة إلى حقول الذرة وحيدة.

صارت شريفة تلقب بـ"أم المستشار"، ولا يجرؤ أحد على مناداتها بغير ذلك، بعد أن صممت على أن يلتحق ابنها بكلية الحقوق برغم حصوله على مجموع يؤهله للدراسة في كلية الطب. كانت تريده مستشاراً، فالسلطة عز وجاه وقوة. وقد تحقق لها ما كانت تعيش من أجله حين سجنت نفسها في عالم الرجال، لدرجة أنها نسيت اسمها للحظة وهي تستخرج جواز سفر لتذهب إلى الحج. قالت للموظف "شريفة حسين أبو الرجال خد بالك من أبو الرجال وكمان خد بالك من شريفة يا أفندي".

ماتت كريمة، وقد توجت حياتها بالذهاب إلى المشايخ والأضرحة والموالد، لكنها لم تقلع عن عاداتها في تحقيق نشوة الجسد لمن يريد.



حَقْلٌ مُغطى بالثلوجِ

قصة : يوردان راديتشكوف**
ترجمة : عاطف محمد عبد المجيد

حَقْلٌ مُغَطى بالثلوجِ، ريحٌ جليديةٌ. في منتصفِ الحقلِ تَنْتصبُ ربْوةٌ، فوق الربوةِ: شجرةُ كُمْثرى عجوزٌ، على شجرةِ الكمثرى: طيورُ العَقْعقِ. تُجابهُ هذه الطيورُ الريحَ حتى تتقيها. هكذا، لا تتمكنُ الريحُ من أنْ تُشَعثَ ريشها ولا أنْ تَهُب أعْلاها. تسترخي في سكونٍ عميقٍ. كمْ مِنْ الوقتِ تبْقى هكذا، هذي الطيورُ؟ يَصْعبُ القولُ. منذ متى وهي على شجرة الكمثرى؟ يصعب التخمينُ

كذلك، لأنه منذ أن وجدت شجرة الكمثرى على الربوة، وجدت دائماً طيور العقعق على شجرة الكمثرى، وشجرة الكمثرى توجد هنا تقريباً منذ أزمنة سحيقة، حينئذ يَكونُها المشهدُ كذلكَ. والحقلُ المغطى بالثلوج أيضاً.

في لحظةٍ مُعينةٍ، في منتصف الحقل، يَظْهرُ رَجُلٌ. حينما تلاحظه، تنتعش الطيور. يسير عبر الحقل، في طريق مستقيم ناحية الربوة، ناحية شجرة الكمثرى والطيور. وراءه يَجُر شَاةً مَيتةً. علقها من قدمها بكُلابٍ خشبي، جَاراً إياها، يترُكُ خلفه أثراً عريضاً داخل الثلج.

حين لمحتْ الرجلَ ومعه الشاةَ الميتةَ يتجهان ناحيتها، راحت طيور العقعق ينظر بعضها إلى بعض، مثرثرةً فيما بينها «في هذا الحقل، كل شيء عَصي على التفسير بالنسبة لي. غير أن أكثر ما هو عَصي على التفسير، هو هذا الرجل وشاته الميتة»، يقول طائر عجوز. إنه يعتني للغاية بشاته، من أجل أن يرفعها ويحميها. لا يصطحبها كل يوم إلى المرعى وإلى المَسْقى فقط، بل يحرسها كذلك من الذئاب. حتى كِلابه الشرسة، لا يُبْقي عليها إلا لأجلها.

يجمع لها العُشب، يُكومه في الرحى، يُعد لها عَلَفاً كي يغذيها أثناء الشتاء. وحين تَحل الحرارة، نرى جميعاً كيف يُشمر عن ساعديه، وكيف يجهز مقصاً ضخماً للشاة، والعَرَق على الجبين، يروح ينزع جِزتها السميكة «لأن الصيف مناسب أكثر لها».

وبعد أن يُمشطها، يُحممها، يضيف طائرٌ شاب مجاور. يدفعها داخل حفرة في ماء النهر، وهكذا سابحةً بأقدامها الأربعة، تأخذ حمامها. الرجلُ يعملُ كما لو كانَ عبْداً للشاة.

لم يكن الطائر العجوز سعيداً بمقاطعة أحد الطيور له. يصمت قليلاً ثم يؤكد: «بالنسبة لفَصْلَيْ الخريف والشتاء، يبني كوخاً للشاة. لكنه لا يبنيه مثلما نبني نحن أعشاشنا: بمدخل ومخرج، بل بمدخل فقط، والشاة تستخدم المدخل للخروج كما هو للدخول».

طائرٌ، يجثم فوق مكان مرتفع جداً على شجرة الكمثرى، يتعجب «الشاة حيوان متأوه، مُجْتر. لا تستطيع أبداً أن تفرق بين المدخل والمَخْرَج، كما نستطيع نحن أن نفعل ذلك، نحن طيور العقعق. لو أنك سألت أغبى طائر عقعق عن الفرق بين

** يوردان راديتشكوف: روائي بلغاري ولد في العام 1929 بقرية صغيرة تسمى كاليمانيتسا في الشمال الغربي لبلغاريا. يكتب القصة والمسرحية والرواية وأدب الرحلات. يعد واحداً من أشهر الكتاب في أوروبا، حصل على عدد كبير من الجوائز رفيعة المستوى. وقد ترجمت كتاباته إلى أكثر من ثلاثين لغة. رُشح في العام 2001 لجائزة نوبل ورحل في يناير 2004. ترجمت هذه القصة إلى الفرنسية رومیانا تاتاروفا – ديمانج.

المدخل والمخرج، فسيجيبك من دون أن يفكر لِلحظةٍ واحدةٍ ما هو المدخل وما هو المخرج».

يرد الطائرُ العجوز على الطائر الذي يجثم في المكان المرتفع جداً: هذا طبيعي. كيف تفرق أنت بين المدخل والمخرج حينما لا يكون لديك سوى مدخل وحيد، وليس لديك مخرج؟

لكني سأواصل حكايتي. أحياناً يصل الأمر بي أن أرى الرجل، متكئاً على عصاه، يُخْرج قُصابته ويروح يعزف، دائماً لشاتِه.

الشاة ترُم العُشب، أو تجْتَر، فيما يُصَفر الرجل في قصابته، ويعزف الموسيقى. أحياناً، تكون الموسيقى راقصة، أحياناً فاترة وحزينة، تَبَعاً للفصل السنوي ومزاج الشاة. «كل هذا، يا أخْوتي، أفهمه نظرياً. فقط لا أفهم لماذا، حالَ موت الشاة، لمْ يأكلها الرجل، وتركها لشَهيتنا. هذا، ما لا أفهمه مطلقاً، مطلقاً».

«ليس هناك شيء لِيُفهم، يقول الطائر الشاب الجاثم على مقربة من الطائر الآخر.يبدو الأمر كما لو أنك أردت أن تفهم ما الفرق بين المدخل والمخرج حينما لا يكون لديك سوى مدخل وحيد، وما من مخرج!"

راحت الطيور الأخرى تتمتم بريشها، مغمغمةً بأشياء مبهمة، ثم تصمت. تقف الطيور أعلى شجرة الكمثرى في مواجهة الريح، تراقب الرجل وشاته الميتة.

يواصل الرجل سَيْرَهُ عبر الحقل المغطى بالثلوج، من دون أن يتوقف. دائماً ما يمضي ناحية الربوة، ناحية شجرة الكمثرى بطيورها، كي يتوغل في المدخل ويعيد غلق الدائرة التي نتجمد فيها جميعاً. الحقل المغطى بالثلوج، الريح الجليدية، وشجرة الكمثرى بطيورها، تُتابعه. كي نفهم كل هذا ونستوعب المغزى، علينا أن نبدأ مرة أخرى من البداية، من الحقل المغطى بالثلوج، ولا سيما: حقل مغطى بالثلوج، ريح جليدية، ربوة في منتصف الحقل، على الربوة شجرة كمثرى عجوز، وعلى شجرة الكمثرى، طيور العقعق. هكذا، لا تتمكن الريح من أن تشعث ريشها ولا أن تهب أعلاها.

تصمت الطيور. كم من الوقت تبقى هكذا؟ يصعب القول. منذ متى وهي هنا؟ يصعب القول أيضاً. لأنه منذ أن وُجِدَ الحقل المغطى بالثلوج، وُجِـدَتْ ربوة في الحقل. منذ أن وجدتْ هذه الربوة، وجدتْ عليها شجرة الكمثرى. منذ أن وجدت شجرة الكمثرى، وجدتْ أيضاً عليها طيور العقعق. والرجل يسير عبر الحقل المغطى بالثلوج ناحية الطيور، جاراً الشاة الميتة خلفه. حقل مغطى بالثلوج، ريح جليدية، ربوة في منتصف الحقل، تُشْرِفُ على شجرة كمثرى، وطيور العقعق على شجرة الكمثرى.

سماء لظل عارٍ

أيمن سليمان الأحمد
قاص من سوريا*



هكذا هي البدايات الصامتة دائماً. ترسم مشاهد للسكون على ضجيج الانكسار. هذا ما تفعله الكائنات المبتورة الملامح، في محاولة منها لأن ترتفع مع الشمس نحو كبد السماء الباهتة.

أي علاقة تربطنا بالسماء؟

ثمة رجل أسمر يجلس في المقاعد الأمامية للذاكرة، يحب السماء في غموض لونها الأزرق، ويحاول أن يرسم من الظلال ألوانا.

ماذا تحمل تلك السماء لنا؟

هل هي خيوط اللحظات المتراكمة من الصمت؟

أم أنها خطوط يرسمها الكتمان ولحظات الخوف من البوح؟

ربما هي أسئلة طرقت أبواب فراغي ونوافذه، إلى حد أنني لم أجد أي علاقة بين وجود جسدي اليابس على هذا المقعد، وأي من أشجار الحديقة المحيطة بي. ولا بيني وبين ذاك الطفل "الغاطس" في تلك الحاوية .

"رويداً.. رويداً..تمهل"

راح الصوت يتداعى عبر شريط الذاكرة المثقل بالخيبة.

كنا حفنة بسطاء تتقاذفنا أمواج الحاجة من مزرعة إلى مدجنة، ومن مطعم إلى حاوية

---

*جورج سالم: قاص وروائي سوري له رواية في المنفى.

** سوكلين so clean: شركة تنظيفات لبنانية.

ومن وحشة البادية وسكونها، إلى صخب بيروت وألوانها.

هـي إذاً مـفـردات لا تسقط مـن ذاكـرة المفجوعين بالمدينة:

الشركة: سوكلين so clean**

المهنة:........

الرقم الوطني: 08010063785

مكان الولادة: بيت طيني على أطراف البادية.

وها أنا إلى بيروت حملت أعوامي العشرين، مع بقايا أحلام وصورة خديجة التي كانت قد وضعت في كفي خصلة من شعرها، وهي تنظر إلى السماء، راسمة على شفتيها لوحة من الصمت.

عشوائية القدر وربما خيانته المتوارثة، اقتادتني إلى مدينة تمتهن الحب في العلن، وتمارس في الظل أشياء أخرى.

هكذا كنا نلون انكساراتنا بخيبة جديدة في صباحات المدينة الملونة، وعلى الرغم من أن هذه المدينة تتسع للأحلام والحب، للأزهار وللهنود والفلبينيين، إلا أنها ابتلعت عاملاً بسبب رقمه الوطني، ولم نجد له سوى "فردة حذاء وبطاقة سوكلين".

حملنا أشلاءنا، بينما المدينة تقف على بوابة الحنجرة لا تستطيع العبور، فرسمنا على عيوننا موسماً لنهر جديد يعبر إلى هناك.. إلى السماء التي أمعنا فيها النظر.. إلى أن غرق النهر في مآقي الوجع، فبدلنا لون البحر بلون الأرصفة.

سأكون صادقاً مع نفسي..!

أنا صدئ كتلك الحاوية ومتسخ كأطرافها الزفرة. كان ذلك عندما كنت أتفقد حاوية في أحد الشوارع المظلمة. أحسست بالوحشة.. ألقيت نظرة داخلها. أتذكر أنني وجدت علبة سجائر لم يدخن صاحبها سوى القليل منها، وخلال عبثي هذا وجدت دمية مستلقية بين كثير من الأوراق وعلب المشروبات. كانت تشغل أكثر من نصف الحاوية طولاً. عيناها زرقـاوان.. شعرها أشقر، وجسدها مكتنز محمر، أما الشفتان فزينا بالورد.

أحسست بالارتباك وطرحت سؤلاً أحمق؟

وكمحروم وجائع من نوع خاص، حمل صهد تلك البادية وحـرارة حرمانها الكاوي، شرعت بنزع سترة "سوكلين" عن شهوتي، ورحت أستمع لهسهسة الحرمان وموسيقى العلب الفارغة.

تنهدت قليلاً، وقلت - بعد أن - أفرغت بعض أنفاسي التي تأخرت بالخروج، بسبب من زحمة الرغبات المكبوتة في المسالك الداخلية - هذا شعب بطران - لماذا رموها بهذا الشكل، حتى أنها ما تزال تعمل بشكل جيد وتمارس أنوثتها بكامل أبهتها؟

أبعدت صورة الطفل عن إشكاليات علاقاتي المجنونة، وحاولت أن أجد علاقة جديدة ربما بيني وبين الشتاء الراحل الذي لم يحمل في جعبته قطرات المطر، وكذلك بيني وبين هذا الربيع الذي نسي أن يحضر معه فرشاة ألوانه.

رمقت الحديقة بنظراتي وأنا أتابع الجزر البشرية من حولي.

عند تلك اللحظة، ثمة منظر التصق خلال هذا العبور. هناك تحديداً عند سلة المهملات المثبتة

على ذلك العمود الحديدي. ثمة بقايا إنسان يصرخ في داخلي ليملأ سكوني. نعم إنها تشبهني فصمتها يغريني، تماماً كما يقهرني صمتي.

نهضت.. اقتربت من "شبيهتي"، وأنا أتقدم باتجاه الشمس المائلة للغروب أمامي، تاركاً المقعد وحيداً يصارع وحشته المعتادة، وكفضولي يحاول اكتشاف أسرار ما وراء قضبان هذا الجماد، مددت يدي، أخرجت أول الأمر ورقة حمراء لم تثر فضولي، ثم أخرجت جريدة قديمة ذكرتني بأحلام وخيبات جديدة قديمة.

وأنا أقلب بين هذه الكائنات الصامتة الساهمة إلى السماء، توهمت للحظة أنها تريد مني انتشالها من هذه السلة لأرمي بها إلى الفراغ. مددت يدي إلى أسفل السلة قليلاً، وبحركة دائرية اصطدمت يدي بكتاب ما.. تناولته:

رواية في المنفى .. تأليف: جورج سالم**

علمني ذلك الرجل الأسمر أن أتعامل مع هذه الأشياء المهملة بقداسة، إذْ ربما يعود صاحبها يوماً من منفاه، فهو يعرف جيداً أين يجد ما أضاع.

وبفعل تلك الحركة الدائرية كانت ورقة قد طفت على ظهر الأوراق وعلب السجائر والجرائد القديمة. كانت مغبرة ومجعدة، حاولت أن أمسح عنها آثار التهميش قليلاً وبدأت أقرأ صامتاً كعادتي.

كانت الكلمات التي تفوح بمعانيها تشكل خاطرة عذراء، تحكي عن الكلمة ومشاعرها وهمومها، وبينما أنا أتابعها بشغف، طالعني شيء مختلف في آخر سطر، لقد خط كاتبها "حتى هذه الورقة لا أجد فيها فسحة أمل، فهذه الخطوط السوداء المخترقة لأحلامي قبل بياض الورقة تشبه قضبان السجن، لذلك سامحيني أيتها الكلمة سأرميك عند أول سلة مهملات تصادفني عل قضبان السلة تسمح بدخول الهواء والضوء إليكِ".

لحظة الشلل تلك، كانت قد اعتقلت لحظة الشرود، ومثل لغة الصمت بعد الفجيعة اتكأت على لحظة سكون عميق ودهشة غريبة. لم أعرف عندها كيف سقطت الورقة من يدي وتبعتها الأفكار والصور ويد ثقيلة على كتفي.

-أنت.. إذاً من ينثر الأوراق في الحديقة، وأكيد أن ذاك المتشرد الذي يعبث في الحاوية له علاقة بك؟

قالها بصوت ملتاث بالتسلط، تسمرت في مكاني وأعلنت أطرافي إضرابها عن الحركة وانتابتني حالة جمود غريبة.

حدثتني نفسي مرتعشة أن التفت إليه، لكني أكيد سأجازف بمقدمة وجهي كلها.

الشيء الوحيد الذي كنت أستطيع خلاله تحسس كينونتي المادية، هما عيناي القلقتان المرتعبتان.. حاولت في أقصى ما تدركان رؤيته، لكنها لم تستطيعا سوى رؤية ظل..أطول وأضخم مني، لكنه في حالة صمت مرعبة.

رفعت قلقي إلى السماء.. تبادلنا نظرة صامتة.

ثم صرنا نسير أنا و ظلي معاً، نتبادل أبجدية الخرس ونغرق في الصـ.. متْ.

(......)



نص مونودراما

بَــرْد

محمد جميل خضر

قاص وإعلامي من الأردن

من عتمة غرفة مهملة المحتويات قليلة المؤثثات.. تبدأ تفاصيل المشهد بالانكشاف بأقل ما تسمح الإضاءة بذلك، بقايا أشياء خاصة بالمرأة: مكياج باهت، علبة عطور يعلوها الغبار، قطعة ملابس داخلية (صدرية) ملقاة كيفما اتفق فوق حامل ملابس مائل بسببِ كسرٍ في خشبه، قلم رصاص بلا رأس، صورة منسية على الجدار لرجل يرتدي ملابس النبلاء ويقبل امرأة قبلة أزلية وهو يحضنها من علٍ، خزانة مخلعة الأبواب، ملابس تنبعث منها رائحة الموت. تستيقظ (نجوى) من نومها القلق (البردان)، تنهض عن سريرها المتهالك وقد نَحُلَتْ فرشتُهُ حتى أصبحت تقريباً بلا إسفنج، ما يجعل استيقاظ المرأة يشبه الخروج من زنزانة تعذيب.. ظهرها متعب، وجهها شاحب، مائل لزرقةِ بَرْدٍ مقيم.. شبه مترنحة تنهض وتخاطب نفسها.. الزمن.. المستمعين المفترضين، بعد أن تتوجه لمقدمة المنصة بملابس نوم رمادية كئيبة:

نجوى: بردٌ ينخر عظامي.. ينهال علي مثل سياط جلادين فاجرين لا يتورعون عن كشف عوراتهم أمام صمت عيني واستسلام خلجاتي.. يضربونني.. يسحقون روحي.. يضحكون.. يبولون على جسدي دون مواربة..

تتجه نحو جرار لا مقبض له، تفتحه بصعوبة، تخرج صورةً ما تخاطبها:

أينك أيها الوسيم بلحيتك الرمادية وعينيك المتوقدتين..؟ رجـال الـبرد الطالع من روحي يحتقرونني.. أنـا الـبردانـة الذبلانة الساكنة المستكينة المُسلمة أمري وجسدي للزمن والرجال والسقوط تلو السقوط...؟؟؟

تدير المسجل الذي لم يتبقَ منه سوى الصوت تقريباً، تطلع أغنية «برد ورياح ومطر تكتك على الشباك».. تردد المقطع مع صوت المغني.. توحي حركاتها بقشعريرة بردٍ مزمن..

أنا بردي بلا رياح ولا مطر.. بَـرْدٌ رابض في الروح..كامنٌ فيها يقول كاتب لا أذكر اسمه: «أثناء بحثي عن أي شيء يتعلق بالبَرْد ومعانيه ومرادفاته وتجلياته، لنيتي كتابة نص مسرحي يحمل عنوان «برْد».. وجدتُ أن أكثر ما يرتبط به الوحدة.. الشعور بها أو الإقامة في منافيها.. أثناء بحثي عن البرد ومتعلقاته لمحتُ الغطاء وقد (سَحَلَ) عن ابنتي.. قمت وأعدته عليها فشعرتُ بالدفء». ولكن لماذا لم أشعر من جهتي بأي دفء مع أولادي؟؟؟ (يزداد تعبيرها عن شعورها بالبرد).. لا يحبون هذه اللمسات المألوفة بين الأب.. الأم وأولادهـما.. كل واحد منهم يعيش عزلته الخاصة به.. عزلة الابنة الكبيرة المتقوقعة حول شحوب إحساسها بالوجود من حولها.. غرابة أطوارها.. أو كما وصفها ذات مرة دون مراعاة لمشاعري «خارج التغطية» كلهم خارج التغطية أعرف هذا جيداً، ولكن كان عليه أن لا يقول هذه العبارة صراحة علانية لي دون رتوش.. من قال «إن حياتنا هي الحقيقة المُرةُ مغلفةً ببعض الرتوش..»؟ هل هو فيلسوف فرنسي؟ لعله بريطاني؟ لم أعد أتذكر شيئاً على وجه التحديد.. بردٌ ينخر عظامي (تعكس حركاتها ذلك).. برد الولد الصغير المفتقد لكل براءة الأطفال.. برد

الكبير القابع في (كهفه) يخاطب الوهم ويراسل من خلال صفحته على الفيس بوك عجوزات أوروبا جميعهن.. يبدو أنه لم يسمع أن أوروبا نفسها أصبحت عجوزاً شمطاء.. يحلم أن يصطاد عبر إحداهن حلمه.. حلمنا جميعاً بالخروج من مقبرة الوطن نحو فسحة الدنيا وآفاق قارة لا عيون تلصص فيها.. برد.. برد.. برد..

(تردد كلمة برد بشكل ناقم.. مرتجفة تفتح جهاز الراديو.. تنهال عليها نشرة الأخبار: وفاة طفل وطفلة في مخيم الزعتري للاجئين السوريين بسبب البَرْد.. طفل يحترق من نار أشعلتها أمه لتتدفأ بها هي وأولادها الصغار.. وشقيقه الآخر بحالة حرجة.. العثور على جثة عجوز في الشارع العام وقد يبس البرد أطرافه. تغلق الراديو متوترةً من أخبار كلها برد وموت. تعاود ترديد عبارة: بَرْد.. برد.. بصوت مرتفع. تركض نحو رف كتب يكاد يسقط من مكانه.. تلتقط كتاباً ضخماً بغلاف سميك.. يبدو أنه المعجم الوسيط أو لسان العرب.. تقلب صفحاته مرددةً عبارةَ بردٍ كالذي يبحث عن جـواب.. تتوقف عند صفحة من صفحات الكتاب..):

«بُرِدَ القومُ: أصَابهم البَرْدُ.
بَرُدَ بَرُدَ بُرُودةً: صَار بارداً.
وبَرُدَ الأرضُ: أصَابها البَرَدُ.
بَرَد:
بَرَد بَرْدًا، وبُرُودًا: هبطت حرارته.
فهو باردٌ، وبَرُود.
وبَرَد حقه على فلان: لزم وثبت.
وبَرَد مات.
وبَرَد السيفُ: نبا.
وبَرَد الليلُ القومَ وعليهم: أَصَابهم بَرْدُه.
وبَرَد العينَ: كحلها بالبَرود.
وبَرَد بَرِيدًا: أرسله.
وبرد عنه: خفف.
وبرد الشيءَ: جعله بارداً.
وبرد طعامَه وشرابَه: وضعه في الثلاجة ليبرُدَ.
الـبُرْدُ: كِسَاءٌ مُخَطط يُلْتَحَفُ به. والجمع: أبْرَاد، وأبْرُدٌ، وبُرُودٌ.
الـبَرْدُ: نَزْلَةٌ تُصيب أَغشية الجهاز التنفسي المُخَاطِية.
البَرَدُ: الماءُ الجَامِدُ ينزلُ من السحاب قِطَعًا صِغَارًا، ويُسَمى: حَب الغمام وحَب المُزْن.
بريد: رسول، دابة تحمل الرسائل».

تتوقف عن تصفح الكتاب.. تلتفت نحو الجمهور.. تركض نحو خزانتها.. تعود لمنتصف الخشبة وفي يدها مغلفٌ ورقي أحمر اللون.. تخرج منه رسائل مطوية داخل مغلفاتها البيضاء المخطط محيطها بألوان زرقاء..

تلقي القاموس جانباً.. تنحيه.. تمسكه مرة ثانية.. تقلبُ صفحاته.. تعود السيمفونية نفسها ولكن هذه المرة بصوتٍ ذكوري خارجي:

«بُرِدَ القومُ: أصَابهم البَرْدُ.
بَرُدَ بَرُدَ بُرُودةً: صَار بارداً.
بَرَد بَرَدَ بَرْدًا، وبُرُودًا: هبطت حرارته.
فهو باردٌ، وبَرُود».

تغلق الكتاب.. يصمت الصوت.. تعيد فتحه

يعود تعريف البرد المعجمي كأنه قدرٌ ثقيلُ الظل:

«وبرد طعامَه وشرابَه: وضعه في الثلاجة ليبرُدَ.

الـبُرْدُ: كِسَاءٌ مُخَطَطٌ يُلْتَحَفُ به. والجمع: أبْرَاد، وأبْرُدٌ، وبُرُودٌ».

تغلقه بعصبية.. تفتحه من جديد.. يعود الصوت ولكن برتم أسرع:

«البَرِدُ يقال: سَحابٌ بَرِدٌ: ذو بَرَد.

الـبَرَدُ: المـاءُ الجَامِدُ ينزلُ من السحاب قِـطَـعًـا صِـغَـاراً، ويُـسَـمـى: حَـب الغمام وحَب المُزْن.

بريد: رسول، دابة تحمل الرسائل...».

تقذفه بجنون.. صارخة: لا رسائل.. لا مكاتيب.. لا حمام زاجل.. لماذا لم تعد تصل المكاتيب؟ لماذا توقف ذلك الزمان الجميل عندما كانت تطير الصبية فَرحانة بوصول رسالة من ابن الجيران يعلن فيها حبه أو إعجابه.. الحب.. (تستدرك وقد عنت الكلمة لها شيئاً).. الحب (تكررها مراراً حتى يغالبها الدمع.. الممزوج بغضب عنيد ورفض الاعتراف بالخطايا والأخطاء).. لا لستُ أنا من ضيع حبه.. لماذا لم يكن لي وحدي حتى ولو لم أكن له وحده..؟؟ لماذا لم يحتضن بردي.. وينزل على روحي وفوضاي وأخطائي دفئاً وسلاماً وتسامحاً مطلقاً... صحيح أنه سامحني مرة.. مرتين.. ثلاث مرات.. (تقولها بنبرة أقل حدة وأكثر إقراراً) ولكني كنت أريده ملاكاً أو على الأقل إنساناً استثنائياً إن كان قد انتهى زمن الملائكة.. وقرروا أن يتركوا بني البشر يخلعون شوكهم بأيديهم.. ماذا تقولين (تخاطب نفسها أو قرينتها المفترضة) ماذا؟ أليس هو الآخر إنساناً ولديه مشاعر ومشاكله الخاصة وآلامه المقيمة وهواجسه؟ ألم يكن الأحرى بك/ بي تفهمه بقدر ما كنت تودين وتتشهين أن يتفهمك؟؟؟.. (بلغة شبه عامية): بس أنا بردانة يا عمي.. بردانة.. برداااااااانة.. (وفي عودة للغة الخطاب الأولى): فالبرد كان قد أخذ مني كل شيء: الإحساس بالآخرين، التفاعل مع المحيط.. حتى إن البرد كان قد وصل إلى أعمق أعماقي.. وإلى لحظة الذروة بيننا.. وحرَمني (بحزن وحسرة والتياع) هذا البرد اللعين من أكثر لحظات الحياة خصوصية وتفجراً.. حرمني من شهقة مشتركة في وقت واحد من ينابيع متعتي وينابيع متعته معاً.. من أن نقتنص أعالي الحب معاً.. أعالي الشهوة المشتهاة.. أعالي الجسد.. أعالي الروح عندما تصبو لأفـراح جسد حاملها فتزهو لزهوه.. وتنتشي لنشوته.. وتحلق مع طيرانه المجنح فوق ذرى الحياة والمسرات والقبرات..

متهالكة تتقهقر نجوى إلى الـوراء.. منحنية الرأس.. مكسورة الفؤاد تذرع المنصة.. أصوات جرس الباب وجرس الهاتف.. وجرس الهاتف الآخر والصوت الكئيب لموسيقى بائع اسطوانات الغاز تنطلق معاً وتسبب لها توتراً مضاعفاً.. المشهد الصامت الممل لجهاز التلفزيون وقد أقفلت صوته وجعلته على وضعية (mute).. (يبدو أن ثمة جهاز تلفزيون في غرفة نجوى لم تكن الإضاءة قد وصلته قبل ذلك).. تلتقط ورقة ملقاة فوق الطاولة، تقرأ محتواها بصوتٍ مرتفع:

«وتَدقُ أبواب المساءِ جميلةٌ
مِن غيرِ وعدْ. .
هو بعضُ شاي قد تَخَمر طعمُهُ
وقطوفُ وردْ. .
وقهوةٌ أجلتها لسجائري
فتخيري
من أينَ أسكبُ فرحتي
فالوقتُ بَردْ..».

تجلس فوق أول مقعد تجده في طريقها.. تتذكر ببعض الفرح

نجوى: كانت له طقوسه في مختلف الأشياء.. في شرب الدخان.. والسهر والأكل وسواقة السيارة والاحتفاء بالحياة.. صاحب اللحية الفضية والشعر المجنون.. يا الله ما أجمله.. يا الله ما أقبح الحياة.. يا الله من أين يأتي كل هذا البرد.. (تنتفض عائدة لمزاجها القاتل).. بَردٌ ينخر العظم ويتسلل إلى أعمق أعماق الروح.. برد يقتلني.. يذوب قلبي.. ويدفعني بقوة للجنون.. (تقف نجوى في مقدمة المنصة في وضعية اعتراف جريئة وتحاول من خلال طريقة إلقائها مرافعتها وحركة يديها أن تنال بعض تعاطف النظارة مع قصتها):

في نوبة المـرة الماضية ركضتُ إليه ذلك (المسخُ) المتقنع بثوب البشر.. لم يغازلني.. لم يتلفظ ولا مرة باسمي.. لم يقل نجوى.. ولم يقل أهـلاً.. ما قال شئا وما قلت شيئا.. كنت أريد الدفء.. أو في أضعف الإيمان التخلص من نوبة البرد القاتلة.. وهو كان يريد تسجيل انتصارٍ آخر في سجلات دفتره المريض.. وهناك في المكان البارد المتصنع الخالي من الـروح.. لم يذهب البرد.. لم يبرحني ولا ثانية.. بل ازداد لؤمه ونخره عظامي وروحي وما تبقى من إنسانيتي ومكانتي وقيافتي.. تركني وقام يرد على مُتصِلٍ على هاتفه الخلوي.. ارتدى ما خلعه من ملابسه على عجل وقال باقتضاب ودون أن ينظر نحوي إنه لا بد أن يغادر لأمر طارئ.. قمتُ مصعوقة.. فاقدة الإحساس بكل ما حولي.. ارتديت ملابسي كيفما اتفق.. خرجت من الباب الضيق البارد مغادرة البيت المعتم نحو فضاء الطريق.. أوقفتُ سيارتي بعد أمتار من ابتعادي عن بيته بكيتُ.. بكيتُ سقوطي وانهيار منظومتي.. بكيتُ أياماً جميلة لن تعود.. بكيتُ رحيل الزوج المفجع.. وخذلان الحبيب.. وطباع الأولاد القاتلة بسلبية وانسحاب غير محتمل عن دنيا الناس وإيقاع الحياة.. (تقوم بحركة كما لو أنها تخرج من سيارتها.. تتوجه نحو النظارة.. تقف في أقرب نقطة من الناس في مقدمة المسرح.. تنتصب كما لو أنها ستقدم مرافعة العمر وخطاب الدفاع الأخير).. بكيت أبي الطيب الحنون.. محب الحياة والفن.. أبي الذي كانت تُغْضِبُ أمي كثيرٌ من تصرفاته.. كأنْ يشتري جهاز أسطوانات.. ستينيات القرن الماضي بدل أن يشتري ستائر للبيت على سبيل المثال.. كأنْ لا يُضَحي بأي شكل من الأشكال بالعودة المبكرة إلى البيت قانعاً بما أتاه من رزق أول النهار.. إصلاح سيارة أو اثنتين وفي أحسن الأحوال ثلاث ثم العودة إلى البيت.. وربما تبين أن واحداً ممن أصلح سيارتهم لا نقود لديه.. يمر بضائقة ما..

ليبادر أبي فوراً كما علمنا من الناس.. لمسامحته.. أو تأجيل أخذ أجرته منه لحين ميسرة.. أمي المختلفة عن أبي.. أينك يا امرأة من قيافة ووقار مهيب؟ أينك يا ابنة عز الشمال وزهو الشمال ومحافظة الشمال..؟؟ يا قليلة الكلام والابتسام ومختلف حيوية الحياة وألقها؟؟؟ ألست أول البرد يا أمي؟ ألست أول الاضطراب في شخصيتي؟؟؟ ألم أكن تائهة بين طيبة أبي الاستثنائية وإنسانيته التي ليس لها مثيل.. ووداعته.. وحرصه على راحة الجيران والأقارب والناس أجمعين.. وبين تجهمك غير المفهوم وسلبية شخصيتكِ.. وكرهكِ.. أو ربما وَجَلُكِ.. كما سمعتكِ تَسُرِين لصديقتك مرة، من العلاقة الطبيعية بين الزوجة وزوجها.. أبي الذي كان يسير على رؤوس أصابعه كي لا يزعج أحداً.. عاشق عبد الوهاب (تطلع بصوت خفيض أغنية محمد عبد الوهاب «امتى الزمان يسمح يا جميل واسهر معك على شط النيل» تردد نجوى المقطع بعد انتهاء الصوت الخارجي تعيده أول مرة غناء ثم كلاماً دون لحن، ثم تعود للمرافعة).. البرد ينخر عظامي.. برد لم أشعر به طفلة تلاعب الحياة في براري الفرح.. كآخر عنقودٍ مدللةٍ لعائلةٍ تحتفي بالحياة.. لأشقاء يحبونني.. هذا على الأقل ما اعتقدته هاتيك الأيـام.. لصديقات طفلات تذهب معاً إلى السينما سبعينيات القرن الماضي.. بقروش قليلة نصنع سعادة لا توصف.. وبرد لم أشعر به صبيةً تمارس النضال النضير.. يسارية بالوراثة.. ترتاد نادي المخيم مع أشقائها.. محاطة برعايتهم ومحبتهم وحرصهم..

بكيتُ.. بكيتُ.. بكيتُ.. حتى أعالي النحيب.. أعدت توضيب نفسي.. ثم اتصلتُ بابنتي.. (تعاود الجلوس وكأنها تجلس أمام مقود سيارتها.. تضع الهاتف الخلوي على أذنها..)

نجوى (بلهجة عامية): ألو ماما شو بدكم توكلوا.. شو جاي على بالكم.. إيش مثلوبة.. طيب ماما.. فيكي تحضري السلطة.. طيب طيب بس آجي بعمل كل إشي..

(تعود نجوى لمناظرتها).. واصلت السير في السيارة.. دون هدف واضح.. قادني ضياعي إلى المكان.. نعم المكان الذي كنا نلتقي فيه أنا وهو صاحب اللحية الفضية والشعر المجنون.. صاحب القلب الكبير والحب الكبير.. في طريقي إلى هناك.. لمحت مطعماً كان دعاني إليه في عيد ميلادي الأول بعد تعارفنا.. لمحت أيضاً المقهى الذي يعج بالمثقفين.. هناك حيث اكتشفت وجهاً آخر للحياة لم أكن قد تعرفت عليه قبله.. كان زوجي ممن يؤمنون أننا في بلاد يكذب فيها الناس في كل شيء.. وهم غير مؤهلين للتعامل الحضاري مع زوجة صديقهم أو زميلهم بالعمل أو رفيقهم بالحزب أو منافسهم بالإبداع والكتابة.. وحتى لا يبدو متناقضاً فقد آثر أن يبتعد هو الآخر عن عالم المثقفين.. رائياً أنهم، على وجه الخصوص، أكذب كذابي بلادنا وأكثرهم تناقضاً وأمراضاً.. ولكن معه.. أي مع الحبيب صاحب اللحية الفضية والشعر المجنون.. صاحب القلب الكبير والحب الكبير.. فقد أصبحت عمان كلها.. وعواصم أخرى صفحة مفتوحة أمامي.. طرنا ومنذ بدايات

العلاقة من مكان إلى آخر، ومن بيت صديق من أصدقائه إلى آخر، ومن مزار إلى آخر، ومن عاصمة إلى أخرى.. وفي الطريق إلى المكان لمحتُ كثيراً من الأماكن التي جمعتنا معاً وتركنا فيها بعض أثرنا وآثارنا وأحلامنا.. أدرت مذياع السيارة وإذا بمحمد عبده يعتف أغنيته التي كأنها كانت لي وحدي في تلك اللحظة: (مع تذكرها أغنية الأماكن وترديدها لكلماتها تطلع الأغنية بصوت محمد عبده والبتدريج يبدأ صوت عبده بالارتفاع مع علو صوت نجوى بكلمات الأغنية وحشرجة دمع في صوتها وحشرجة نحيب):

«الأماكن كلها مشتاقة لك والعيون اللي انرسم فيها خيالك والحنين اللي سرى بروحي وجالك ما هو بس انا حبيبي.. الاماكن كلها مشتاقة لك/ كل شي حولي يذكرني بشي حتى صوتي وضحكتي لك فيها شي/ لو تغيب الدنيا عمرك ما تغيب شوف حالي آه منتظر ايه علي/ الأماكن الاماكن الاماكن كلها مشتاقة لك مشتاقة لك/ المشاعل في غيابك ذاب فيها كل صوت/ والليالي من عذابك عذبت فيني السكوت/ وصرت خايف لا تجيني لحظة يذبل فيها قلبي وكل اوراقي تموت/ صرت خايف لا تجيني لحظة يذبل فيها قلبي وكل اوراقي تموت/ وآه آه آآآآآ آآآآه آه لو تدري حبيبي كيف ايامي بدونك تسرق العمر وتفوت/ آآآآهآه آآآآآآآه آآآآه الامان وين الامان وانا قلبي من رحلت ما عرف طعم الأمان/ ليبيه كل ما جيت اسأل ها المكان/ اسمع الماضي يقول اسمع الماضي يقول»...

يرن صوت جرس الباب مرة ثانية.. تتوجه نحوه.. تسأل مين من دون أن تفتح.. يأتي صوت فتىً من الخارج يقول أنا علي وأريد ساري لنلعب معاً.. ترد عليه قائلة ساري نايم.. تتوجه نحو المنصة مرة ثانية وفي نظراتها تعابير مخيفة:

نجوى: نعم نائم.. النوم راحة له ولشقيقه وشقيقته.. النوم الممتد الدائم الخالد المريح.. هم يخافون الناس.. لديهم (فوبيا) قاتلة.. أتعبهم فشل التواصل.. أتعبهم حبي له.. أتعبهم موت والدهم المباغت.. أتعبتهم الحياة.. هم لا يريدونها.. على الأقل لا يريدونها هنا في هذه البلاد ومع هؤلاء الناس.. يشعرون بغربة مع محيطهم.. لا يحبون.. هم تقريباً لا يحبون أحداً أو شيئاً أو معنى.. كنت أظنهم يحبونني على الأقل.. كنت متيقنة من ذلك.. تبين توهمي مع أول موقف مفصلي.. ليناموا إذاً، ليناموا بطمأنينة أبدية أزلية.. وأنا صغيرة سمعتُ أحدهم يقول إن النوم هو موت مؤقت.. بروفة أولية على الموت.. هكذا فهمتُ عبارته.. أو هكذا هو معناها.. ما رأيكم أنتم؟ (موجهة سؤالها للنظارة).. ليناموا إذاً ليلهم الطويل، المقيم، الخالي من غباء محيطهم كما كانوا يسرون لي معظم الأحيان.. (تجلس على مقعد يأخذ شكل السرير، ترفع قدميها فوق المقعد متربعة ومتخذة وضع أم تهدهد طفلتها): نامي نامي يا صغيرة.. تا تغفي عالحصيرة.. نامي عل العتيمة تا تنزاح الغيمة ويصير عنا ضو صغير يضوي عا كل الديرة.. (مع ترنيمها كلمات الأغنية يطلع من بعيد صوت موسيقى الأغنية ثم



صوت الفنانة أميمة خليل صاحبة الأغنية.. يبقى الصوت وئيداً وديعاً. تبدأ نجوى بمسح دموع سالت على خديها مع ترديدها كلمات الهدهدة.. تضع الطفل المتوهم فوق سرير النوم.. يرن جرس هاتفها ترد يبدو أنه هو تقول له (سأكون على الموعد) تذهب إليه تقرع جرس الباب.. تستلقي كما تفعل عادة كما لو أنها تنتظر فعلاً مقتضباً سيجري على عجل ترتدي ملابسها على عجل تخرج كما في كل مرة باكية محطمة وبلا روح. تعود لوضع المناظرة)..

نجوى: لطالما تمنيت أن تكون عندي طفلة مثل باقي الطفلات.. تحب هدهدة الأم.. وتحب مثل كل الصغيرات أن تمارس أشياء الأنوثة البريئة.. حَمْلَ عروس.. ارتداءَ فستان.. تَرْكَ الأم تُمشطُ شَعْرَها.. تَعْمَلُ لها جدائل.. حذوة الفرس.. تلك الطفلة التي أجهضتُ مرتين قبل أن أستسلم لفكرة رؤية طفل من قِبَلي النور.. صغيرة كنت عندما فرضوا علي الزواج منه لم يكن سيئاً على الإطلاق.. لم يكن لا جباناً ولا بخيلاً ولا كذاباً.. وكان جميلاً بالمفاهيم الحَرْفية للجمال: طويلاً وذا بشرة ناصعة وشوارب مُهِمةٌ وعينين واسعتين وشفاه واضحة.. صحيح أنه، وهو ابن خالتي على كل حال، كان يكبرني بثلاثة عشر عاماً، ولكن لم تكن هذه التفصيلة هي التي شكلت الفارق بالنسبة لي، كنت أريد أن أحيا شبابي كما ينبغي.. الَغناء في فرقة المخيم.. التنزه مع الصديقات.. إكمال تعليمي.. أعشق العلم أنا.. أقدس الطموح.. وقبل أن أبلغ السادسة عشر كنت خطبتُ، وما هي

سوى أقل من عامين حتى كنت تزوجت.. نامي ونامي يا صغيرة.. (تتحرك في المكان.. تبحث عن قلم وأوراق)..

نجوى: لا أحب جهاز الحاسوب.. ولا أحب الكتابة عبره ولا القراءة من خلال الجلوس أمامه.. وأكره مواقع التواصل الاجتماعي.. أنا ابنة الفطرة المتصالحة مع مفرداتها في براري حَماة حيث ولدتُ وفسحة الطبيعة النضرة.. أنا ابنة الشهامة والشجاعة والانحياز الحقيقي القوي المقدام للحق والحقيقة.

(تجلس أمام الأوراق تبدأ بالكتابة ناطقة ما تكتبه)

نجوى: البرد/ الوحدة... البرد/ الفقر.. البرد/ انطفاء العاطفة... برد الروح، الجسد، المفاصل.. برد الحوارات الأفكار المواقف.. برد امرأة تدخل الأربعين بكامل مشمشها.. (ترفع رأسها للجمهور): أعجبتني هذه بكامل مشمشها.. (تحاول الضحك قبل أن تعاود الكتابة):

نجوى: برد امـرأة تدخل الأربعين بكامل مشمشها.. علاقتها بالمدفأة.. حوارها معها.. البرد فُقدان المعنى.. وضياع البوصلة.. البرد عندما ينتقل من امرأة إلى أخرى، ومن لحظة إلى أخرى ومن معنى إلى آخر.. برد الأولاد المنطوين على أنفسهم وصفحات تواصلهم عبر الشبكة العنكبوتية.. برد الأخبار عندما تتكرر موتاً ودماء ومشاهد مفجعة فقدت مع الأيام محتواها وتأثيرها.. (ترفع رأسها عن ورق الكتابة تبدو كما لو أنها تحاول تذكر أمرٍ ما.. نص ما..)

نجوى: كأن الروائي الجزائري الفذ واسيني الأعـرج كتب شيئاً ما حول الـبرودة.. أذكر أن صديقتي وفاء قالت لي إنها قرأت تلك العبارة على صفحته على موقع التواصل، ماذا كانت العبارة؟ (تسأل نفسها) ماذا كانت العبارة؟ آه تذكرت: «أنت ضعيف لا لأنك هربتَ فقط ، ولكن لأنك تحاول تبرير تعاستك، ارفع رأسك وامـش بـ استقامة، ولا تستسلم لـ الـبرودة، البرودة قاتلة حين نسترخي ونَنساق لها..».. (تردد أهزوجة محكية كتبتها صديقة لها):

«ظهري للحيط
والحيط بارد
شجر قدامي
والشجر مارد
تلعب فيه الريح
مطر مجنون
حنون
نازل
بيغازل
ويحاول
يدفي برد الروح
والبرد عم بيزيد
البرد عم بيزيد»

(يرن جرس هاتفها، ترد عليه)

- ألو..(فترة انتظار.. صوت ذكوري جلف يقول لها: الخامسة مساء).. طيب.. أين؟ في بيتك.. طيب..(تغلق الهاتف تدور حول نفسها يجن جنونها).

نـجـوى: كالمنومة أنـقـاد لــه.. كالمنومة مغناطيسياً.. كالمضبوعة.. سأذهب نعم سأذهب.. ينبغي أن يعرف أني لست مثل الأخريات.. (تبدل ملابسها بسرعة.. تقف أمام باب بيتٍ ما.. تقرع الجرس.. يُفتح لها الباب بغموض.. لا نرى أحداً.. فقط ينفتح الباب وتدخل.. تتقمص شخصية رجل عجول يتحدث معها بصوت غير مسموع وتظهر حركات وجهه كأنه يقول لها: من قال أنك مثل الأخريات..؟ يا بنت الحلال إحنا كبار على هكذا قصص.. نحن أصدقاء.. ثم يأخذها من يدها إلى مخدع النوم.. تستلقي على ظهرها بحركة تومئ أنها تنفذ علاقة معه.. تبدل مكانها متقمصة دور رجل فوق امرأة.. يجري كل ذلك بسرعة.. متصاحباً مع موسيقى هابطة.. ذات إيقاع مزعج.. دون أدنى مشاعر ودون كلام.. يرن تلفونه.. تتقمص دوره ينهض عنها ويـرد على هاتفه.. بصوت خشن تقول ألو.. طيب ها أنا قادم.. يقول لها: العمل ينبغي أن أذهب.. تنهض مخنوقة مكلومة مجروحة إلى أبعد الحدود.. ترتدي ملابسها بعد أن يدخل الحمام.. تنتظره عند الباب.. يقول لها مع السلامة دون أن يذكر اسمها مرة أخرى ودون تقبيل ولا أي رد فعل يظهر أنه كان سعيداً معها.. أو أنه استمتع بما جرى بينهما قبل قليل.. تخرج محطمة.. مرة أخرى مسلسل الدموع.. الوقوف إلى يمين الطريق.. بعد أن تمثل حركات كما لو أنها تقود سيارتها.. تخرج جهازها الخلوي.. ترسل له رسالة تنطقها مع كتابتها):

- هذه دعارة..

(تواصل السير في السيارة وصولاً إلى المكان إياه.. مكانها ومكان حبيبها الذي رحل. صوت أغنية فضل شاكر «نسيت أنــســاك».. تردد بعض مقاطع الأغنية.. تبكي كالعادة حتى أعالي النحيب.. تعيد توضيب نفسها.. تتصل بابنتها)

نجوى: شو حابين تاكلوا.. اسألي إخوانك.. شو كبسة.. طيب.. سأحضر معي كل ما يلزمها.. (كما لو أنها تخاطب نفسها..) تعود أولادي على الغداء المتأخر.. هم لا يعترضون على شيء.. وحديثهم الأثير هو الخوض في نكهة الطعام ومدى إتقانه أو عدم إتقانه.. ينسون أنفسهم وهم يتحدثون عن الطعام..

(تدخل البيت تظهر لها أطياف ولدين وبنت.. أشباحاً بأسمال بيضاء شفافة.. يتحركون حولها بشكل مرعب.. تفزع وتبدأ بالصراخ..)

نجوى: من أنتم..؟ (بصوت مرعوب مفزوع رهيب. تواصل الصراخ والكلام وهي تهرب من الأشباح من زاوية من زوايا المسرح إلى أخرى).. أولادي سممتهم بيدي هاتين.. وضعت لكل واحد منهم المقدار اللائق من السيانيد.. نعم سممتهم.. لم يحققوا لي حلم الـدفء.. بردانة كنت وبردانة سممتهم.. وبردانة ما أزال.. (الأشباح تصدر أصواتاً تشبه الاستغاثة.. العتب الشديد.. الاستجداء.. التوسل.. وتدور حولها... وهي تحاول الخروج من دائرة الموت تلك).. بردانة وأنتم لم تسخنوا أيامي كما كل أولاد العالم.. لم تشعلوا أيامنا معاً بالحرارة والحيوية والتفاعل الدافئ الطازج المتجدد.. بردانة أنا..

(بصوتٍ مدوٍ).. برداااااانة.. أنااااااا.. (تهرب إليه مرة ثانية.. تستلقي كما جرت العادة.. تتقمص دوره فوقها وقد غابت الأشباح قليلاً.. تعود للاستلقاء ممثلة دورها تحته.. تظهر الأشباح قرب باب غرفة نومه.. تفزع.. تصرخ به):

نجوى: قل اسمي يا ابن الحرام.. انطق اسمي يا كلب.. يا ابن الكلب.. يا كلب.. (تضربه بيديها تطرده عنها.. تركله.. تقوم من استلقائها مواصلة الصراخ الهستيري).. قل اسمي.. قل أهلاً نجوى ى ى ى ى.. يا كلب.. يا مسخ.. يا ابن الحرام.. (مع صراخها الهستيري يرتفع أكثر صوت الأشباح المستغيثة التي تبدو هنا وكأنها متعاطفة معها.. تواصل ركله وشتمه وضربه بعنف وهو يتلقى الضربات دون حراك ودون أن يخرج أي صوت.. يزيد صمته وسلبيته ومواته من عنفها وجنونها.. تظل تضربه حتى يسقط دون حِراك.. تقوم هي بتأدية دور السقوط المريع له (للمسخ).. تتوقف مفزوعة من شكل سقوطه.. وطريقة تسليمه الروح.. أو صمت جسده فهي لا تتخيله بروح أصلاً.. تعاود الاستلقاء ناظرة نحو جثته المفترضة تناديه بصوت تظهر فيه علامات الاضطراب النفسي وحشد من المشاعر المتناقضة المخيفة)

نجوى: تعال يا جبان.. تعال يا خسيس خذ حصة إضافية مني.. خذ المسخ الذي صرته أنا بعدك.. (تنهض هاربة من عنده تلاحقها الأشباح.. يزداد عددهم مع انضمام والدها ووالدتها وزوجها وحبيبها لفصيل الأشباح.. يلفت انتباهها من بين الأشباح جميعها طيف حبيبها.. تتوجه نحوه)

نجوى: ألم ترحل مجلوطاً عندما اعترفت لك بخيانتي حبنا مع المسخ؟ ما الذي عاد بك الآن..؟؟ ماذا تقول ولماذا أنت تحديداً استكثرت عليك أن تصبح شبحاً/ طيفاً/ كائناً أثيرياً لا يضر ولا ينفع؟ لأنك ما تزال حياً في عروقي.. لأنني أحيا بوهم وجودك الحي النضر الباقي داخل أعماق كينونتي.. يا الله الآن انتهى كل شيء.. (يرتفع صوت الأشباح وتـزداد وتيرة دورانها حولها.. تبحث فوق المنصة عن شيء ما.. تظفر به أخـيراً.. (جلن كاز) تسكبه على جسدها.. تبحث عن عود ثقاب.. قداحة أي شيء يؤدي مَهَمةَ إضرامها النار في نفسها.. تشعل النار في جسدها.. وفيما النار تأكل ماضيها وحاضرها ومستقبلها.. تبدأ شاشات تملأ المسرح تعرض شباباً وصبايا أحرقوا أنفسهم.. شاشة تعرض محمد البوعزيزي يحرق نفسه في تونس.. حالة حرق للنفس في مصر.. أخرى في الأردن.. رابعة في اليمن.. وهلم جرى.. تبدأ بالدوران حول نفسها مع تواصل اشتعالها تنفض الأطياف عنها واحداً واحداً.. تناديهم):

نجوى: أبي.. أمـي.. نـدى.. أحمد.. ساري.. زوجي.. حبيييييييييييييييييييييييييبي.. (ومع كلمة حبيبي تسقط وقد تحولت إلى كتلة فحم.. لينطفئ المسرح وينتهي كل شيء).

العتمة تملأ المكان. يطلع صوت فيروز بمقطع من أغنية «إنسى» من مسرحية «لولو»: «برد وما إئدر إغفى/ صور عَ هالحيطان شمس كبيرة بهالليل وأقعد حدا تَ إدفا».



من يوميات طالبة في المدينة الجامعية

نجلاء عزت الطيري

قاصة من مصر

صحوت على نقرات حادة على زجاج باب الشرفة، فركت عينى المغمضتين، نفضت عن ملامحي بقايا حلم مزعج، رأيت حبات المطر المتساقطة من سمائي تنقر باب الحجرة وتدعوني للاستيقاظ.

ما يـزال المنبه يئن معلناً الثالثة صباحاً، أزحت عنى غطائي الثقيل كثقل أيامي، غصت في الظلام، ارتـداني صقيع الشتاء، فتحت باب الشرفة ولم أخش الـبرد. خشيت فقط غضب سعاد الساكنة معي في غرفة بيت الطالبات. استنشقت هواء طمى مندى وأشجار مورقة.. انتفضت أنفاسي، ربما هذه هي أولى أغنيات المطر. أمد يدى وأرتشف من صلاتي الأبدية ماء المحاياة، على جـدران الصدر يتراكم ثلج كثير يحبس بداخله الهواء. أشتاق لبعض هواء.

أنادي على سعاد فيهرب صوتي بعيداً عنى. أتدثر بالبرد يتحالف مع ثلج صدري ويخطف منى الضياء، ويلقى على برد الظلام. المطر يهطل على جسدى. صدرى يتسول الهواء. ضوء أصفر شاحب يتسلل إلي. تتبعه سعاد بحنو، تصرخ في وجهي: أنت مجنونة، تحملني على السرير وتغلق باب الشرفة المبتلة. أعد عظام جسدي الناحل محاولة اكتشاف تفاصيل جسدي من جديد.

سعاد تلبسنى ثوبها الصوفي الأخضر المزدان بورود صفراء. جسدي تخضب بأصفر وردها. حول صدري تلف شالها الأبيض، فيهرب البرد وتذوب قليلاً جدران الثلج. تدثرني بغطائى وتنادي على المشرفة. عيون المشرفة تحولت إلى عيون طيبة تفيض رقة. تربت على كتفي وتدعو لي بالشفاء. من البعيد يأتيني صوت مديرة البيت وهى تطلب عربة الإسعاف. بعض الهواء هو كل ما أطلب.

- أتستطيعين السير؟

- أحاول

تخور قدماي فلا أقوى على النهوض. عبر عيني نصف المفتوحة أرى الحارس بيديه المشعرتين كغابتين سوداوين، يرفعني وعن عمد يصطدم بصدري المرهق، يهبط أبي درجات السلم. في عربة الإسعاف يلقى أبي ولا ينسى أن يصطدم بصدري مرة أخرى عن عمد أيضاً.

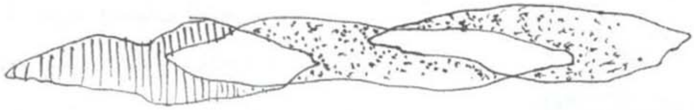
في الزحام أتأملهم. كل العيون تمطر سؤالاً واحدا هل سأعود أم..؟ إلا عين سعاد كانت تمطر حزنا، وسعاد ترجو المشرفة أن تتركها لتذهب معي فتصطدم بكلمة ممنوع. يقفل باب العربة وتختفي العيون الممطرة بالأسئلة، فتورق العتمة ويذبل الضياء. أستمع لتكسر الماء تحت عجلات عربة تجأر بالصراخ. إلى أعلى يصعدون بي في حجرة بيضاء، وعلى سرير أبيض يضعونني. يتفحصني الطبيب. يضع سماعته الباردة على صدري فيزداد الثلج، من البعيد يأتيني صوته وهو يتحدث مع المشرفة بكلمات غاضبة.

في قلبي ترسب الـكلام، أستمع لنقرات المطر على الزجاج. أتعكز على ألمي. أفتح باب الشرفة. أغتسل بماء المطر. تتداعى إلي عربة تجأر بالصراخ. فرح يتكسر. غابة سوداء وعيون تمطر أسئلة وأخرى تمطر حزنا. استحالت الحجرة إلى نهر عميق غصت فيه ومعي وجه سعاد.

قصص قصيرة

إبراهيم العامري

قاص عربي من الأردن





حظيرة

صاحبُ الحظيرةِ التي تحتوي عشرات الخراف، فكر أن يستخدم خشب السياج كوقودٍ في الشتاء، لكن فكرة ترك الأغنام من دون سياج خطرة، فكر بطريقة تضمن له خشب الحظيرة والإبقاء على الخراف داخلها. كانَ حلهُ ذكياً، إذ أحضر شاشة عرضٍ كبيرة مسطحةً، وظل يبث فيلما بعنوان «خارج الحظيرة». الفيلم يصف عراكاً ما بآلات حادة في سجن سري.



حلم

كانَ الحلمُ الصغير ناشطاً في مجالِ حقوقِ الإنسان، وحزبياً عتيداً منذُ نعومةِ أظافرة، وكانَ يحب جيفارا وعبد الناصر، وكان له صديقات كثر من دعاة حقوق المرأة ومحبات الشعر.

كل يوم يخرج هو ورفاقه ليناودا ضد الظلم والطغاة. الحلم الذي هتف ضد الليلة قتلته أشعة الصباح الناعمة.

❀ ❀ ❀

ثعلب

الثعلبُ الصغيرُ وقفَ أمامَ المرآة في هذا اليوم، ولم يفكر حينها بأن يكتشفَ جَمالَ ذيلهِ الناعم مثلما تفعل ُأختهُ الصغيرةُ، ولم يكن يرى في نفسهِ أي معالمَ للافتراس. كانَ يحاولُ إقناع نفسه أنه ليسَ ثعلباً، قد يكون سلحفاةً أو أرنباً، أو حتى كائناً بحرياً يعيشُ في بقايا سفينة.

في هذهِ الأثناء، قررَ تركَ الافتراسَ، وأن يصبحَ حيواناً غيرَ لاحمٍ، فحزمَ ملابسهُ وتركَ الوكرَ برغمَ تحذيراتِ الأم، وفي طريقهِ لوجهةٍ لا يعرفها، جاعَ، ولحسنِ الحظ رأى عصفوراً مصاباً بطلقةِ صيادٍ، فالتهمهُ على عجلٍ وأكملَ الطريق.

❀ ❀ ❀

«الشجعان الواحد»

كـانَ الرجلُ يجلسُ في المقهى، يعب من نرجيلته ويتابع الأخـبـار بملامح تختلط بين الاستمتاع بطعم التبغ المعسل والغضب مما يراه في بقاء تعود قوميته لها، وكلما شاهد ما يستفزه، طلب تغيير الفحم أو نفخ رأس النرجيلة وتسويته. رشف من كوب شاي أمامه قبل أن يرى جنديا يجر فتاة على الرصيف المقابل للمقهى. ترك النرجيلة والشاي وهب مسرعا بضربة طائرة أودت بحياة الجندي تحت تصفيق رواد المقهى، وقبل أن يعود إلى نرجيلته رأى طائرة عمودية تحصد المارة، فما كان منه إلا أن ربط حبلا على طريقة رعاة البقر ليصطاد الطائرة ويحطمها أمام تصفيق المارة، فالمعركة لم تنته للآن، لأن عشرات المظليين هبطوا ليطوقوه، فما كان منه إلا أن انتزع الرشاش المثبت على مقدمة الطائرة، وصطادهم واحدا واحدا غير آبه بتصفيق وشهقات النساء في (المول) القريب، ولا حتى برصاصة اخترقت كتفه.

أحس الرجل بالتعب، وشعر بانتهاء السائل اللزج في رأس النرجيلة، لهذا توقف عن التخيل، فدفع الحساب وذهب للبيت متعبا .

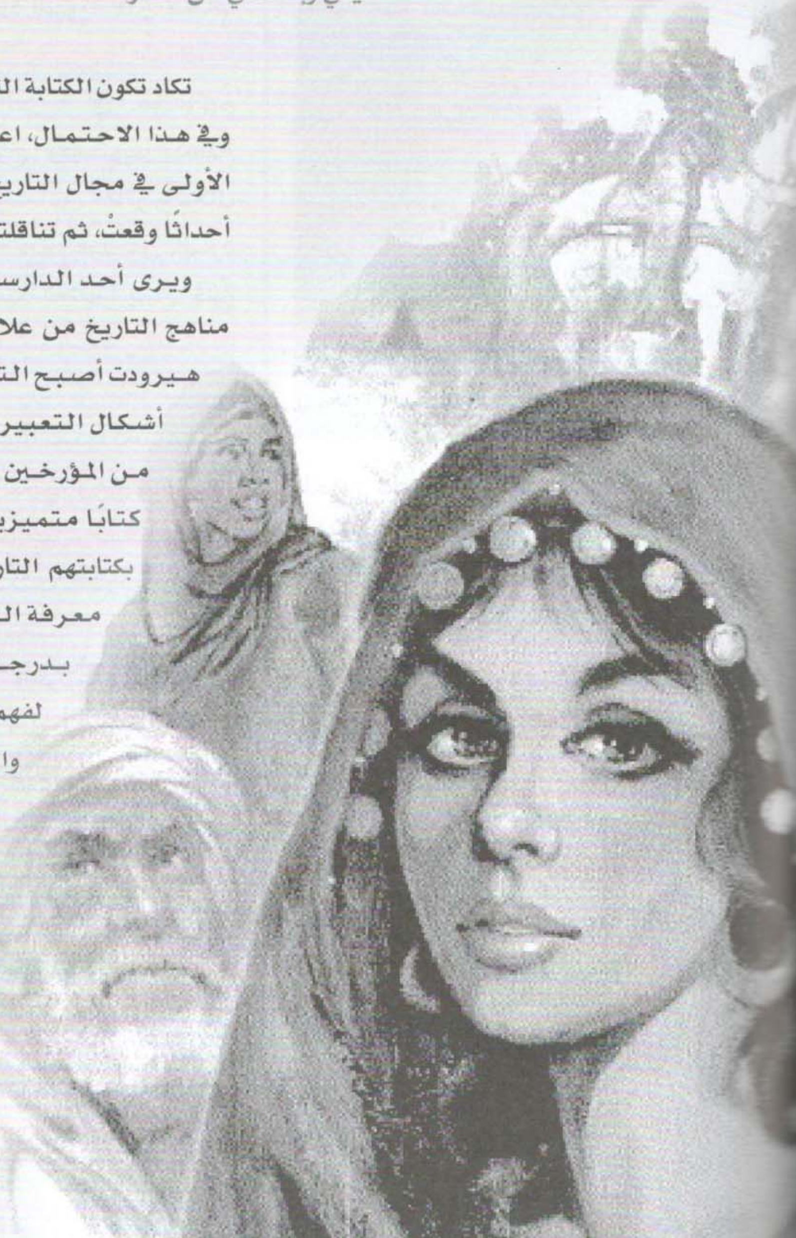
❀ ❀ ❀

السرد التاريخي في أيام العرب

جمال حسين حماد
أكاديمي وإعلامي من مصر

تكاد تكون الكتابة التاريخية نوعًا أدبيا نثريا؛ وفي هذا الاحتمال، اعتمدت الكتابة العربية الأولى في مجال التاريخ على الرواية التي وعت أحداثًا وقعتْ، ثم تناقلتها جيلًا بعد جيل.

ويرى أحد الدارسين أنه «قد نشأت إحدى مناهج التاريخ من علاقته بالأدب، فمنذ عصر هيرودت أصبح التاريخ المكتوب شكلا من أشكال التعبير الأدبي الكبرى، وكثير من المؤرخين الكبار في الماضي كانوا كتابًا متميزين. ولم يبدع المؤرخون بكتابتهم التاريخية أدبًا فقط، بل إن معرفة التاريخ الذي يكتبونه – بدرجات مختلفة – ضروري لفهم وتقدير الشعر والدراما والرواية والمعمار والفن والموسيقى لأي بلد ولأية فترة تاريخية». (١)



بدأت الكتابة التاريخية العربية في وقت مبكر من تاريخ التأليف التاريخي، معتمدة على الإخباريين: ناقلي الأخبار والرواة، ووجدنا المؤلفات/ المصادر/ المراجع الأمهات؛ مثل: تاريخ الرسل والأمم والملوك للطبري. البداية والنهاية لابن كثير. السيرة النبوية لابن هشام، وغيرها.(2)

تناقل المؤرخون العرب في مؤلفاتهم الأولى، أحداث التاريخ وضمنوها كتبهم وصاغوا ما نقلوه بأسلوب أدبي متأثر بأشكال الأدب العربي. وسنتحدث هنا عن السرد التاريخي في أيام العرب كعنصر نثري فني عبر هذا البحث.

أيــام العرب

تُشكل أيام العرب نوعًا سرديا يُحسب من أشكال السرد في تراثنا النثري، وهي مجموعة أخبار توارثناها جيلًا بعد جيل، جُمِعت ضمن كتب التراث العربي؛ ككتب التاريخ وتاريخ الأدب ودواوين الشعراء.

والحقيقة أن أيام العرب مصدر مهم للتعرف على أحوالهم قبل الإسلام، لا سيما ما دار من حروب بين القبائل، ومنها ما يدور في يوم واحد، وأخرى تدوم سنينا، قد تصل إلى أكثر من أربعين سنة؛ كحربي البسوس وداحس والغبراء.

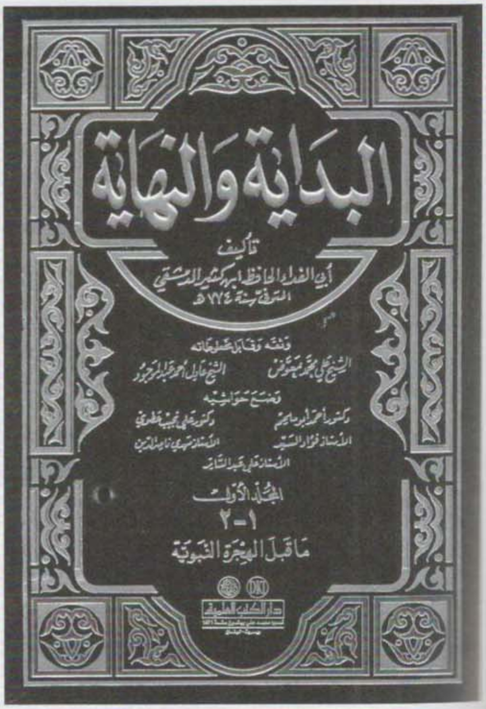
ومـن هـذه الأيـام استمد بعض كبار المؤرخين، مادة لتأريخ الحياة العربية قبل الإسلام وبعده، كما استمد دارسو الأدب العربي مادتهم لدراسة نتاج الشعر العربي، وحياة الشعراء ونتاجهم الشعري. (3)



الأصفهاني

وللمطلع على هـذه الأيـام، لا بد أن يظفر بنتاج أدبي متميز من الشعر، لذا جاء اهتمام الدارسين بتلك الأيام، ولكن هناك بنى تحسبُ سرديـة فيها؛ بحيث تظهر الحكاية بين متونها، وتتوافر عناصر السرد كذلك؛ كالحوافز والعوامل والوظائف، علاوة على تحقق وجود الخطاب السردي. وأيضا الشعر: قصائد/ مقطعات، ما يعد من بنية النص التاريخي القابل للتطبيق في إطار العملية السردية.

ذكر مؤلفو أيام العرب في الجاهلية أنها في



البداية والنهاية لابن كثير

أسلوبها القصصي وبيانها الفني، مرآة صافية لأحوال العرب وعاداتهم وأسلوب حياتهم، وشؤونهم في الحرب والسلم، والاجتماع والفرقة، والفداء والأسر، والنجعة والاستقرار؛ تظهر فيها فضائلهم وشيمهم؛ كالدفاع عن الحريم، والوفاء بالعهد، والانتصار للعشيرة، وحماية الجار، والصبر في القتال، والصدق عند اللقاء» (4).

معنى اليوم

أكثر أيام العرب غارات، تقع في يوم واحد، وقليلًا ما تستمر لأكثر من يوم، لكن بعض الأيام استمرت معاركها عشرات الأعوام، وتُسمى حروبًا؛ كحروب: داحس والغبراء والبسوس، واشتملت على عدة أيام مشهورة خلال وقائعها، كما تخللتها فترات ترقب، قد تطول بين معركة وأخرى، وقد افتخر الشاعر عمرو بن كلثوم التغلبي بأيام قومه: (5)

وَأَيامٍ لَنـــا غُـر طِـوالٍ.. عَصَينا المَلكَ فيها أَن نَدينا

وقصد الشاعر حروب قومه التي انتصروا فيها، وفي المعنى نفسه يقول النابغة الذبياني:(6)

وَلا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَن سُيوفَهُم .. بِهِن فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ

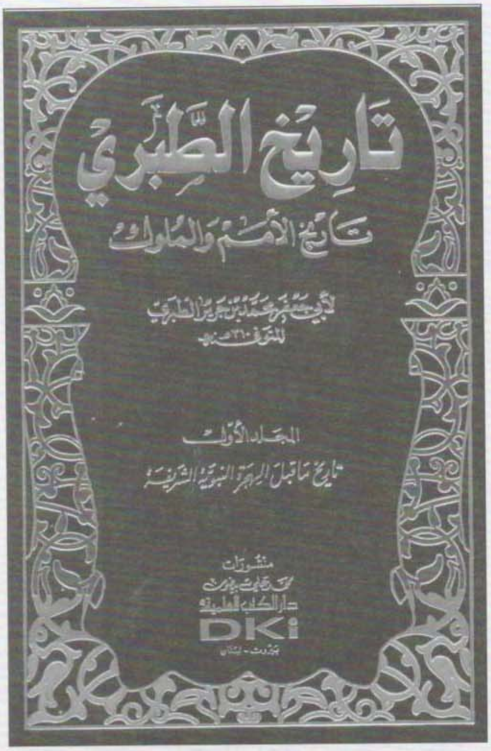
تُوُرِثنَ مِن أَزمانِ يَومِ حَليمَةٍ .. إِلى اليَومِ قَد جُرِبنَ كُل التَجارِبِ

ومن شعراء الأوس قيس بن الخطيم، الذي افتخر بانتصار قومه يوم «بُعاث» وقال:(7)

وَيَـومَ «بُعاثٍ» أَسلَمَتنا سُيوفُنا ..إِلى نَسَبٍ في جِذمِ غَسانَ ثاقِبِ

يُعَرينَ بيضًا حينَ نَلقى عَدُونا .. وَيُغمَدنَ حُمرًا ناحِلاتِ المَضارِبِ

تستعمل كلمة «أيام» في «أيام العرب» مجازيا؛ فاليوم، مفرد الأيـام، وهو الزمن المحدد الذي يشمل الليل والنهار، وعلى هذا يكون تعريف السابقين للأيام يقصد «أيام وقائع العرب» وحُذفت كلمة «وقائع» اختصارًا. (8) وسميت الوقائع بين المتحاربين واستمرت ليوم باسمها؛ فقيل يوم «الصفقة»،



تاريخ الأمم والملوك للطبري

ويوم «بعاث»، وهناك موقعة استمرت يومين متتالين كيوم «الكلاب الثاني»، وهناك يوم «فيف الريح» الذي استمر ثلاثة أيام. (9)

مستوى الخطاب في أيام العرب/ يوم بُعاث(10)

تعتمد بنية الخطاب السردي على:

أولا – السارد: بدأ خطاب السرد في قصة يوم بعاث التاريخية، بكلام الأصفهاني الذي اعتمد – كما اعتمد غيره في غالب كتب التراث - على وجود الراوي الذي ينقل النص، وبطبيعة الحال يعتمد الرواة على أسانيد يرتكنون عليهم، أو يكونون المرجعية/ المصدر الذي ينقلون عنه الخبر/ النص.

وقد نقل الأصفهاني عن أسانيد؛ مثل: - أخبرني محمد بن جرير الطبري.- قال: حدثنا محمد بن حميد الرازي.- قال : حدثنا سلمة بن الفضل.- عن محمد بن إسحاق، وأضاف إليه ما ذكره ابن الكلبي عن أبيه، عن أبي صالح، عن أبي عبيدة، عن محمد بن عمار بن ياسر، وعن عبد الرحمن بن سليمان بن عبد الله بن حنظلة الغسيل ابن أبي عامر الراهب.

وكما رأينا فالراوي يعتمد على خبر/ متن منقول عن محمد بن جرير الطبري الذي نقل هو عن غيره من المُحدثين: محمد بن حميد الرازي، وغيره.

ومعنى هذا أن المخبر/ الراوي، يريد أن يعتمد على مرجعية في نقله المضمون/ المتن السردي ليوم «بُعاث»، ثم يُضيف الراوي، أنه أسند روايته/ أو أسانيد آخرين، لكي يؤكد لنا على أن مرجعيته متنوعة لكثرة مَنْ نقل عنهم. وقد يقال : إن الراوي حين يعتمد على أسانيد في نقله؛ إنما يريد أن يرفع عن كاهله مسئولية ما يرويه.

وعلينا ملاحظة أن آخر من اعتمد الأصفهاني في النقل عنهم: عبد الرحمن بن سليمان بن عبد الله بن حنظلة الغسيل ابن أبي عامر الراهب، وهو حفيد أحد قادة «بُعاث»: أبي عامر الراهب، الذي شارك

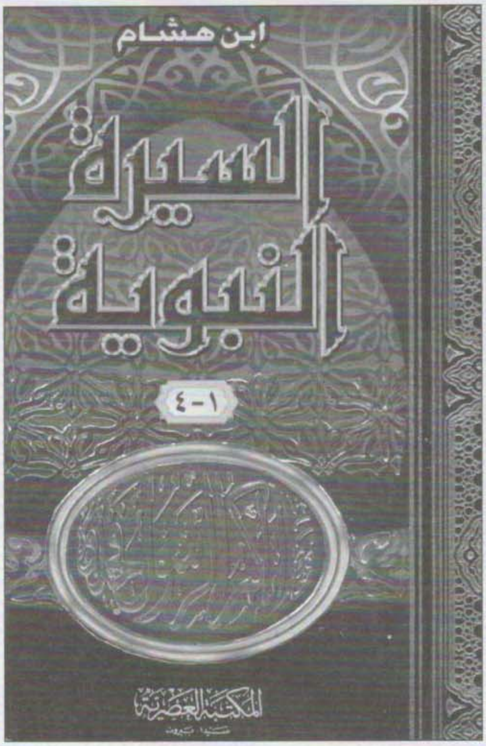
حضير الكتائب الذي قاد الأوس ضد الخزرج. ومعنى هذا وجود تحر للدقة/ المصداقية في نقل الخبر/ أحداث اليوم.

ثانيًا – نمط السرد: نلاحظ أيضا أن نمط السرد الموجود في هذا الخطاب، هو السرد الموضوعي Objective narrative، حيث معرفة السارد بكل شيء في هذه القصة. والمعلومات التي قدمها عبرها عرفتنا على أشياء كثيرة عن اليوم وأسبابه وحوافزه وشخصياته ووظائفهم. فالحافز الأول؛ هو تحالف اليهود مع الأوس، كان سببا في أحداث "بعاث"، وقدم الراوي شخصياته ووظائفهم بما يناسب طبيعة السرد، فهو يقدم تفاصيل للتاريخ عن حدث حقيقي في زمن ما قبل الإسلام، وعن قبيلتين متصارعتين عبر سنين كثيرة.

كما رأينا استخدام السارد لضمير الغائب، فمرر خلاله كثيرًا من الأفكار التي تعلقت بالحوافز والعوامل ووظائفها.

ثالثًا – منظور الرؤية: يتحدد نوع منظور الرؤية، وهو هنا من نوع: الرؤية من الخلف Vision from behind ، لأن معرفة السارد أكثر من معرفة الشخصيات التي تحدث عنها، ويضاف إلى ذلك مجموع ما قدمه السارد من معلومات متنوعة المصادر، بدليل كثرة الرواة الذين جلبهم في السند.

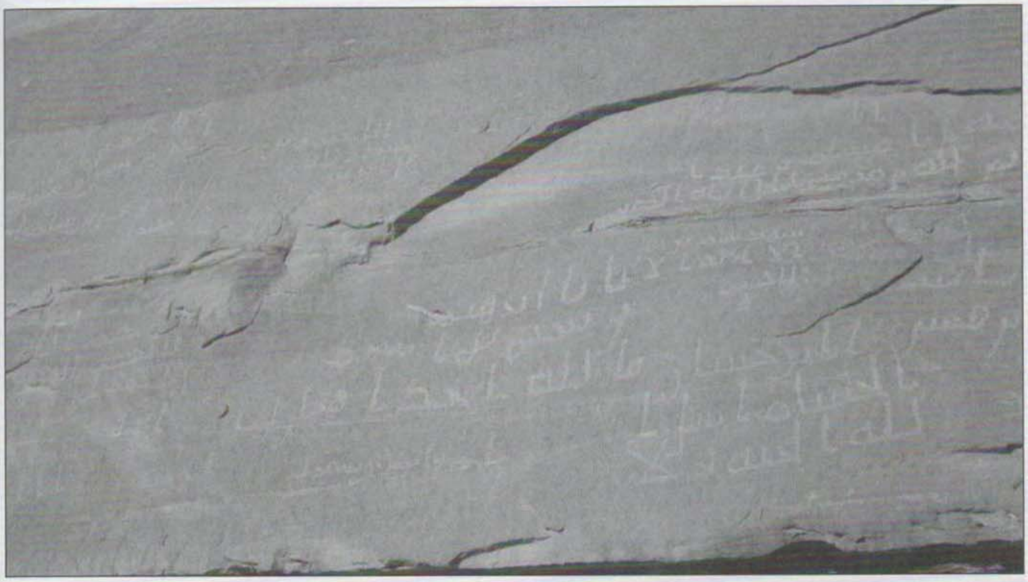
رابعًا - زمن السرد: زمن السرد تصويري؛ لأنه يمثل زمنًا حقيقيا يحمل أحداثًا يفترض



السيرة النبوية لابن هشام

بها أن تكون حقيقية، وهذا يتطلب تقنية معينة تتيح للراوي نقل الزمن الحقيقي إلى سردي.

تعتمد الحكاية التاريخية في سردها على الترتيب، واستمرار الحركة إلى الأمام عبر سرد موضوعي، يقدم فيه الساردُ العليمُ الأحداثَ الماضيةَ من الخارج على هيأة عرض يعتمد على التتابع والسببية، وهو ما يجعل الأحداث «تسير وفق تواصل سردي، تتطور فيه الشخصيات فيما يشبه سيرة الحياة، وهو ما يسهل على القارئ تتبع النص دونما



نقش - صورة من تراث الصحابة

عناء فكري؛ وذلك لمطابقة الزمان اللغوي للواقعي، وما يجعل (النص) مألوفًا في سيره الزماني لهذا المتلقي؛ الذي يرى خلال تلقيه النص، الفصل التام بين عناصر الزمن الثلاثة من ماضٍ وحاضر ومستقبل» (11).

وهذا التلاعب بالزمن في بنية السرد، يحقق غايات جمالية استاطيقية وفنية، أهمها أن السارد يخلق فضاء لعالم قصه؛ بالإضافة إلى خلق نوع من التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقي. (12)

الترتيب الزمني السردي

Narrative order

يقصد بالترتيب الزمني السردي، حركة المسار الزمني للأحداث في النص السردي؛ وفقًا للحظة الآنية الأولى للسرد. وقد يقطع السارد التطور التزامني لتتابع الأحداث، ويعود لاستحضار أو لاستذكار أحداث ماضية عبر تقنية الاسترجاع 13) Analepsis)، أو يذكر أحداثًا مستقبلية لاحقة للحظة الآنية للسرد خلال تقنية الاستباق .Prolepsis 14))

أما الاستباق: فهو مفارقة زمنية نحو المستقبل؛ بحيث يقطع السارد السير الرئيس للسرد ليفسح حيزًا لاستدعاء مستقبلي لحدث أو لمجموعة أحداث، ومن ثَم فهو يمثل انحرافًا واضحًا للسير السردي لتتابع الأحداث. (15)

أما عن سير السرد في هذا اليوم، فقد سارعلى النحو الآتي:

مسار الزمن الطبيعي: حاضر ---> حاضر

---> حاضر

والنص الحكائي التاريخي الذي بين أيدينا "يوم بعاث"، سار على هذا النحو:

أما عن خط سير السرد؛ فكان على هذا النحو:

السرد = حدث ---> (قطع : حوار) ---> حدث--> قارئ

الحوار الذي نجده ههنا في بنية النص؛ بين طرفين، جاء في ثلاث صور:

1 -الحوار العادي المعروف بين طرفين.

2 -الرسائل المتبادلة بين الأطراف المتصارعة (رسائل بين الخزرج واليهود).

3 -الخطب التي خطب بها زعيما القبيلتين: عبد الله بن أبي، وحضير الكتائب.

4 - الشعر أو الرجز.

وعلى الرغم من أن هذا النص "يوم بُعاث" تراثي؛ بحيث دارت أحداثه التاريخية في عصر ما قبل صدر الإسلام؛ إلا أنه يعتمد - في جمالياته الزمنية وتراتب أحداثه ـ على اللامنطقية الزمنية؛ لأنه تجاوز الترتيب السببي للأحداث، واعتمد على البنية المتشظية التي تمزج الحاضر بالماضي والمستقبل عبر بنية زمنية تعتمد على اللاترتيب

حاضر --> ماضٍ (استرجاع) --> حاضر --> مستقبل (استباق) -> حاضر.

والنص الذي ين أيدينا "يوم بُعاث" تحققت فيه ظاهرتا الاسترجاع والاستباق؛ بمعنى: في حديث السارد عن موقف داخل الأحداث، يتوقف بزمن السرد (الحاضر)، ليرتد إلى الماضي/ الوراء ويسترجع شيئًا، مثال:

- كان تدخل السارد والتوقف بالزمن السردي؛ لتبرير موقف "سعد بن معاذ النهشلي" من عدم مشاركته قومه الأوس في التحريق والهدم، بعد انتصارهم على الخزرج؛ بحيث يقول: "وجعلت الأوس تحرق على الخزرج نخلَها ودورها؛ فخرج سعد بن معاذ الأشهلي حتى وقف على باب بني سلمة، وأجارهم وأموالهم جزاءً لهم بيوم الرعل - وكان للخزرج على الأوس يوم يقال له «مغلس ومضرس» - وكان سعد بن معاذ حمل يومئذ جريحًا إلى عمرو بن الجموح الخزرجي، فمَن عليه وأجاره وأخاه يوم رَعْل، وهو على الأوس - من القطع والحرق، فكافأه سعد بمثل ذلك في يوم بُعاث.

فالسارد بهذا الاسترجاع السابق، يستعيد/ يُحيي حدثًا سابقًا؛ ليبرر موقف سعد بن معاذ الأشهلي من الخزرج. أما الاستباق فحدث في حوار عبد الله بن أبي مع عمرو البياضي، حين قال له: والله لا حضرتكم أبدًا، ولا أحد أطاعني أبدًا، ولكأني أنظر إليك قتيلًا تحملك أربعة في عباء. فكان هذا استباقًا داخليا لم يتجاوز نهاية الأحداث؛ حيث استشرف ابن أبي نهاية البياضي الذي قتل في المعركة وحمله أربعة رجال في عباءته.

الهوامش:

(1)آرثر والدهورن وأولجا. س.ويبر وآرثر زيجر، دليل القارئ إلى الثقافة الجادة، ترجمة: أحمد عمر شاهين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 530.

(2) ويشكل «الراوي» عنصرًا مهما في بناء الثقافة العربية ولا سيما التراث؛ لأن غالب التراث الثقافي العربي يعتمد اعتمادًا وثيقًا على ما نقله الرواة في شتى معارف هذا التراث؛ مثل: الحديث الشريف، اللغة، الشعر، والنثر الفني بأنواعه. كما أن هناك مصادرا كثيرة تعرضت لأيام العرب في الجاهلية والإسلام، واختلفت فيما بينها في عدد هذه الأيام، أو طرق عرضها، أو ذكر أسبابها، وأبطالها.

(3) انظر على سبيل المثال: على الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، القاهرة، دار الفكر العربي، 1989. كما جمع كثير من الباحثين القدامى والباحثين في العصر الحديث من أيام العرب أشعار القبائل والأفراد، ووضمنوها في دواوين حُسِبَت لشعراء ذلك الزمان. وكانت هناك محاولات جادة لجمع مادة موثقة عن تلك الأيام؛ منها محاولات قديمة؛ مثل: كتاب أيام العرب لأبي عبيدة معمر بن المثنى، والشمشاطي في كتابه: الأنوار ومحاسن الأشعار، وهما من الكتب التي خصصها مؤلفاها لهذا الموضوع. بالإضافة إلى كتب كثيرة اعتمدت على رواية أبي عبيدة؛ كالأغاني للأصفهاني، ومجمع الأمثال للميداني، ونهاية الأرب للنويري، علاوة على كتب التاريخ؛ مثل: الكامل في التاريخ لابن الأثير، والبداية والنهاية لابن كثير، وتاريخ الطبري وغيرها. وفي العصر الحديث كانت هناك محاولات جادة من محققي التراث الذين ساهموا في تكوين مادة للدارسين، فظهرت كتب: أيام العرب في الجاهلية، وأيام العرب في الإسلام، وأيام العرب لأبي عبيدة.

انظر على سبيل المثال: محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1942. وعادل جاسم البياتي، كتاب أيام العرب قبل الإسلام لأبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي: جمع وتحقيق ودراسة، بيروت، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 1407هـ 1987. وتصور أيام العرب جانبًا مهما من حياتهم؛ بحيث أظهرت البطولات والانتصارات، وعددت فيهم مآثرهم، وبينت فيهم صفاتهم الحميدة؛ كالشجاعة وإجارة الضعفاء، وإكرام الضيف، والإحسان إلى الأسرى، وحفظ الجميل، فلم يضيعِ العربي عهده ولا وفاءه ؛ بل كانت دعواته عبر أشعاره وخطبه الوفاء بالعهد، والكرم، والمؤاخاة مع ذوي الفضل. وكانت أسباب أيام العرب كثيرة ومتنوعة، منها: بسط السطوة والنفوذ والثأر والنزاع على المراعي أو مصادر المياه، وغيرها.

(4) محمد أحمد جاد المولى، أيام العرب في الجاهلية، ص (ح) المقدمة.

(5) عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي، تحقيق: أيمن ميدان، جدة، كتاب النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1992، ص 319.

(6) النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1985، ص 44-45.

(7) قيس بن الخطيم، ديوانه، تحقيق : الدكتور ناصر الدين الأسد، بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة، 1411هـ1991، ص -88 89.

(8) على الجندي، شعر الحرب، ص 24.

(9) السابق، ص 25.

ويتسمى اليوم باسم المكان الـذي دارت رحى الحرب عليه؛ مثل: يوم المشقر، يوم فروق، يوم الهباءة. ويتسمى أيضا بمن كان السبب في الحرب؛ كيوم حاطب، أو يوم سمير، أو تكثر الأيام وتسمى حربًا؛ كحرب البسوس، أو حرب داحس والغبراء. أبـو عبيدة، نقائض جرير والـفـرزدق، تحقيق وتقديم الدكتور محمد إبراهيم حور والدكتور وليد محمود خالص، أبو ظبي، المجمع الثقافي، د. ت، ج1، ص 320. وهناك معانٍ كثيرة لليوم لا نريد الخوض فيها، ويكفي أنا أشرنا لمرجع مهم هو شعر الحرب للدكتور علي الجندي، ص 23-28. كما اهتم الباحثون القدامى بأيام العرب، واختلفوا في عددها؛ فبعض المصادر تشير إلى استحالة حصر أيـام العرب في عدد معلوم لكثرتها، وقد أشار الأصفهاني في كتاب له إلى وجود 1700 يوم، وأبو عبيدة معمر بن المثنى في كتابه « الأيام الكبير» أشـار إلى وجـود 1200 يـوم، وفي كتابه «الأيـام الصغير» أشار إلى وجود 75 يومًا علي الجندي، شعر الحرب، ص 28-29 ويقسم الباحثون أيام العرب الشهيرة إلى ما يأتي:

أيام القحطانيين والعدنانيين؛ وفيها: أيام القحطانيين فيما بينهم؛ مثل أيام: البَرَدان، الكُلاب الأول، عين أُباغ، حليمة، اليَحاميم، حروب الأوس والخزرج (حرب سُمير/ حرب كعب بن عمرو/ حرب حاطب/ يوم بُعاث)، سحبل. وأيام القحطانيين والعدنانيين؛ وفيها دارت الأيام : طِخفة، أُوارة الأول، أُوارة الثاني، السلان، خَزاز، الكُلاب الثاني، فَيْف الريح، ظَهر الدهناء.

وأيام ربيعة، وتشمل أيام ربيعة فيما بينها، وأيامها مع قبيلة تميم. وأيام قيس، وتشمل أيام قيس فيما بينها، وأيامها مع كنانة، وتميم. وأيام ضبة وغيرهم. وأيام العرب والفرس، وتشمل: يوم الصفقة، ويوم ذي قار.

محمد أحمد جاد المـولى، وآخـران، أيـام العرب، مقدمة الكتاب.(10) تفاصيل اليوم ذكرها أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1389هـ 1970م، ص -118 128، محمد أحمد جاد المولى، أيام العرب في الجاهلية، ص -73 84. وبعاث يوم للأوس وحلفائها على الخزرج.

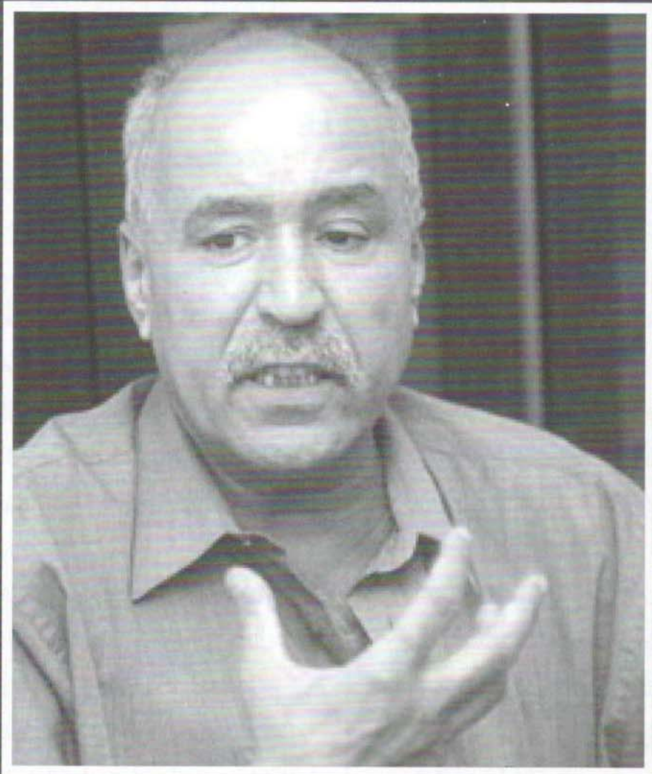
(11) شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس : مدخل نقدي، القاهرة، الهيئة لقصور الثقافة، 2005م، مرجع سابق، ص 227-228 بتصرف.

(12) السابق، ص 229-230.

(13) الاسترجاع نوعان: داخلي وخارجي. أما الداخلي -In ternal Analepsis وفيه لا يجاوز مدى الاسترجاع في الماضي حدود المحكي الأول، ويلجأ إليه السارد لسد بعض الثغرات المبكرة الناجمة عن حذف بعض المعلومات في السرد، ويستخدم لربط حدث حاضر بأحداث أخرى سابقة مماثلة له، وقد يستخدم لاسترجاع شخصية أخرى غير الشخصية المحورية. والخارجي External Anagepsis، وفيه مجاوزة المدى الزمني لاسترجاع حدود المحكي الأول، ويلجأ إليه السارد لملء بعض الفجوات في حياة الشخصية المحورية. برنس، المصطلح السردي ص 25، شريف الجيار، مرجع سابق، ص 233-234

(14) برنس، المصطلح السردي، ص 186.

(15) السابق، الصفحة نفسها.



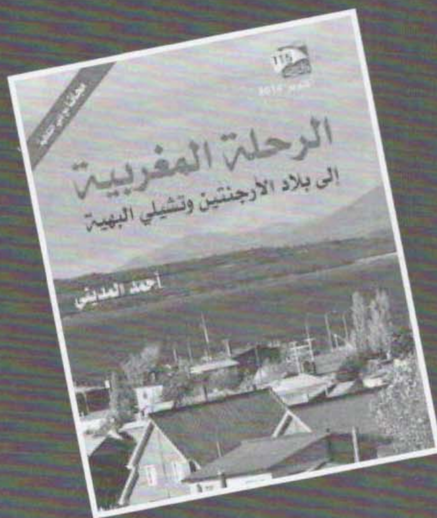
الروائي والشاعر المغربي أحمد المديني

بين باريس وبلاد الأرجنتين وتشيلي البهية

مصطفى عبد الله
كاتب من مصر

كتابان يؤكدان عشق صاحبهما للحل والترحال؛ الأول صدر في القاهرة عن الدار المصرية اللبنانية، بعنوان «نصيبي من باريس»، والثاني صدر مؤخرًا في دبي عن دار الصدى للصحافة والنشر، بعنوان «الرحلة المغربية إلى بلاد الأرجنتين وتشيلي البهية»، ليضافا إلى ما سبق أن أصدره الكاتب المغربي أحمد المديني في أدب الرحلة، ممثلًا في كتابه «أيام برازيلية وأخرى من بياب»، الصادر في عام ٢٠٠٨ عن المركز الثقافي العربي في بيروت.





وعادة، يجمع المديني في منهجه لكتابة الرحلة، بين التحقيق والتوثيق في الوصف والمعاينة، والانطباعي الذاتي، محمولين ومنسوجين بأسلوب أدبي، وعلى نسق سردي تتعدد فيه المشاهد، وتتشابك الحكايات.

يؤكد المديني في مدونات رحلاته على أنه يحب الأدب والمكتبات والمحاضرات الجيدة والسينما، والمعارض التشكيلية، والغناء، والرقص، والمتنزهات، وفصل الخريف، والبحر، والشجر الكثيف، ويعشق من النساء الفارهات، المتمنعات، ويهوى الجلوس في باحات المقاهي بتعطل، والنظر إلى البشر عمومًا، وإليهن بالذات وهن غاديات رائحات.

وهو يحب المباني العتيقة، الشوارع والميادين الفسيحة، الأزقة الخلفية المغلقة، الأسقف المنحنية المعتمة، النوافذ الطويلة في الطوابق العليا، الأباجورات بضوء ملغز متسلل من شبابيك مسبلة الأجفان، المطاعم الصغيرة ذات الشرائح المدماة، والأنبذة المعتقة، الحانات المنهكة بخمور لا تسكر، والشريبة الذين يحسنون الإنصات لكؤوسهم.

وعبر ترحاله اكتشف حضور التاريخ بقوة في أصغر بلاطة وأبهت صورة، والسفر هو من جعله يقول إن «المنطق هو الضابط للحياة، العابر للكلمات، المستنير دائمًا بالأفكار، المجتمع في الأنساق والمفاهيم، فخامة العبارة، وشعرية الصورة، وخطابية الأداء، والنبرة الساخرة، والفهم بلا ادعاء، والتواضع السليم، تمامًا مثل الذوق الرفيع بلا غنى فاحش أو تعهر رخيص، تكفي نظرة سارحة تحط عليك عبورًا لتنسى جوعك وعطشك، وتغشى مضجعك، فينفتح سقف غرفتك وحده على نجوم مشعشعة في القلب، بينما السماء عالية، وسوناتات بيانو موزار وحدها يعزفها الليل، ألا تعرف أحدًا، وتمشي غفلًا حيث تشاء، وعندك دائمًا امرأة تنتظرك بقبلة مفعمة، وكأس تتداوى منها بها، وكتاب لا بد ستكتبه وهو يمد لك لسانه مثل لسان اينشتاين بعد إذ أكمل النسبية».

ولعل كل ما سبق، من وجهة نظر المديني، لم يكن كافيًا لتبجيل باريس، لكن هناك الأهم، ألا وهو التعلم. يقول «أنت لا تتوقف عن التعلم هنا، أنت المغترب، بحواسك جميعها تواصل التعلم صبح مساء، عليك أن تفتح عينيك كما لم تفعل من قبل، أذنيك كمن يكتشف السمع، بإمكانك أن تبقى صامتًا اليوم بطوله، وايامًا اخرى أمامك، والعمر كله إن شئت،

فالإشارات تكفي، العلامات تختزل المعنى».

كنت قد ركبت الحافلة في اتجاه معين، وجلست بجوار سيدة بدت عاكفة تقرأ صحيفتها، وعلى فخذيها صحف أخرى، ولم أكن أقدر أن زوبعة ستثار ضدي عندما قلت لها: هل تسمحين لي سيدتي بالاطلاع على صحيفة مما لديك؟ وإذا بها تندهش غاضبة، وتقول: ماذا؟ صحيفة؟ لا، كلا يا سيدي، لن أعطيك أي صحيفة، إنها جرائدي أنا. ولم أستطع أن أبلع حنقي بعد أن نزلت في المحطة التالية، لاعنًا نفسي، والمرأة، واليوم الذي فكرت فيه بالقدوم إلى هذه الأرض.

بعد وقت وجيز فكرت في أنه لا حق لي فيما ذهبت إليه، وأن لكل واحد الحق فيما يملك، ولا مجال هنا للياقة، فكل راكب كان تحت بصره ما يقرأه ما عدا أنا وخادمات آسيويات، ومرافقات أطفال، إذن مع المرأة الحق كله، ولا يحق لي وأنا الشحاذ أن أستنكر سلوكها، بل سلوكي هو الشنيع، وعلي مثل كل الخلق هنا أن أقتني صحيفتي كل صباح، وأتمتع على كيفي بقراءتها، وأن أقتني كتابي لا أن أستعيره.

بعد عقود من هذه الحادثة كنت عند طبيب أسنان في الرباط، ولما حان دوري، وكانت حزمة من الجرائد بين يدي، طلب مني زبون دخل للتو أن أترك له جريدة، فنظرت فيه مليًا، قبل أن أجيب بحزم، وشبه غضب، وأنا أتقدم خلف الممرضة: «لا يا سيدي هذه صحفي أنا فاقتن صحفك!».

يقول أيضًا «نحن لا نأخذ الأدب بجد، والشعراء والأدباء عامة ننظر إليهم كرهط من الدراويش، وحين ذهبت للاستماع إلى رائد الرواية الفرنسية الجديدة A.R.GRILLERT في المدرسة العليا للأساتذة في زنقة أولم الشهيرة، كان ذلك في نوفمبر 1982، انحشرت وسط جمهور كبير من الأساتذة والطلبة والمعجبين، أنا واحد منهم، وهو يتحدث ببال رخي عن صناعة رواياته، أخذت أتفرس في ملامحه كرسول مبعوث".

ويضيف "عندما زرته في بيته بعد وقت وجيز، وجدت البيت مختنقًا بالكتب والأوراق، والملفات، وهو يتحرك بصعوبة بينها، ويتحدث عن أشياء مختلفة، بينما يقول لي: ليس عندي ما أعطيك، اعتمد على نفسك، عليك بالعمل.. العمل.

فهمت بعد ذلك أن هذا الكاتب كان مهندسًا زراعيًا، والكتابة عنده حقل يحرثه ويقلبه ويغرس بذوره وينسق أرضه بدأب شديد، ويجني خيرًا.

إذن الكتابة نظام، مثل أفعال الحياة، ليست خبط عشواء".

تعلم المديني هذا أيضًا، فشرع ينظم بين أفكاره ومشاعره، وترتيب حياته من أجل الكتابة. يقول إن "الكتابة عن باريس لهي في الهدف والعمق، كتابة عنا نحن، للكشف عن الفصام الذي تعيشه النخبة العربية، ووضعية التناقض التى تعيشها بين ثقافتين، قديمة وعصرية، وتجاذبها بين بيئتين، وسعيها في مرحلة معينة للتوفيق والمصالحة، مما يؤدي إلى الوقوع في تناقضات وتسويات ظرفية".

بعد ثلاثة عقود من إقامته في هذه المدينة، التي قضى فيها أجمل وأغنى سنوات عمره، ما يزال المديني "عاجزًا عن تقديم أى جواب عن سؤال هو في الحقيقة معجز، مثل البحث عن سر الوجود والعدم.

وعندما ينتقل من أوروبا إلى أميركا الجنوبية، يجذب انتباهه بشدة الشارع الأرجنتيني، في بوينس

أيرس، فالشارع هناك: خط ممتد، منسق في رسمه، على جانبيه رصيفان واسعان أقرب إلى باحتين لا نهاية لهما، يتيحان السير والنزهة والتسكع للراغب فيه، وقبل ذلك هو باحات فسيحة أمام المحال التجارية والشركات والبنوك والمقاهي والفنادق، ولأكشاك تبيع ما لا حصر له من مواد استهلاكية، إذا نظرت إلى الشارع من علٍ، ستحسب الماشين يسبحون في كتلة بشرية مهيبة، موجات في أثر موجات، بينهما أمواج أخرى من سيارات، كل ذلك في مزيج من ألوان خضراء وصفراء وبيضاء وبرتقالية أغلبها ما يصبغ القمصان قصيرة الأكمام التي يرتديها هؤلاء البشر السائرون بخطوات واسعة، لا سريعة ولا بطيئة، لا تلكؤ ولا تعثر، لا أحد يرمي بصاقه في الهواء، أو يصرخ في هاتفه المحمول كبائع متجول؛ كل ذاهب إلى وجهته في نظام موحد، كأنهم خضعوا لتدريب عسكري في كتيبة جيش صيني أو فيتنامي.

ومن كل زاوية في أي شارع أرجنتيني يصدح الطرب، من راديو ما أو تلفاز، أو عازفين هواة على النواصي، طوال النهار أغاني وتباريح، حتى ليظن أحدنا أن الأرجنتينيين لا يفعلون شيئًا في الوجود غير مناشدة الغرام، بخاصة وأنه لا يمكن رؤية فتاة أو فتى يمشي بمفرده، بل ذراع يشبك ذراعًا، أو يطوق خصرًا أو عنقًا.

ويقول "النساء في الأرجنتين خصبات، يملأن الأرض: حيثما وليت وجهك ثمة نساء، كنت أحسب في أرض البرازيل مرتع الأنثى، وصولجان سلطتها، فإذا المرأة هنا في اقتدارها وسطوتها وبعض حسن، يتأكد ذلك في كل أقاليم البلاد، ولو ببعض تفاوت، ويطغى حيث النساء اللواتي من أصول غربية، من غير السكان الأصليين أو الخلاسيين، وإن بقين محتشمات، عفيفات، قياسًا بالفرنسيات النهمات إلى التقبيل حد الابتذال في كل مكان وزمان، بموجب ومن دونه".

ليستخلص المديني من رؤيته للشارع الأرجنتيني أن النظام والتحضر ليس لهما علاقة بالغنى ولا بالفقر، وإنما المسألة مسألة تهذيب أولًا وآخرًا.

ومن روعة الحب والعشاق في الأرجنتين إلى ترويع الزلازل في تشيلي.

يقول المديني "كنت قد نسيت أنني حللت بأرض، الزلازل فيها نشطة على الدوام، وسكانها يتعايشون معها كما يتعايشون مع شهيقهم وزفيرهم، وأول زلزال مدمر عرفته تشيلي كان سنة 1939، وخلف ثلاثين ألف ضحية، تلاه زلزال فالديفيا سنة 1960، الذي أودى بحياة 3000 مواطن وشرد مليونين، وظل يضرب البلاد بطولها وعرضها لمدة يومين".

هزة بسيطة اهتزتها الأرض والمديني في مقصف الفندق، ذكرته بأنه في أرض الـزلازل، ففزع هو والـرواد، لكن النادل ضحك من فزعهم، وأخبرهم أن هذه مجرد هزة للمداعبة، وأن المراصد عندهم تسجل أكثر من 550 هزة سنويًا؛ منها سبع هزات تتمتع بالقوة، بينما واحـدة فقط كل ثلاثين سنة مدمرة إلى درجة الخراب.

وعندما يكتب المديني عن رحلاته، فهو لا يدعي الإحاطة التامة بتعريف ووصف المكان الذي زاره، لأن هذا محال "لأن كل رحالة إذا ما جلس للتدوين، إنما ينقل ما رآه فقط، وبالخصوص ما أحب أن يراه، وما تميل إليه نفسه، ويجنح إليه ذوقه وهواه، ويغفل عما سواه".

حلم ليلة القدر أم التبشير بالوسطية «عبد الحميد إبراهيم نموذجاً»

سوسن ناجي رضوان
❖ أستاذ الأدب العربي - كلية دار العلوم – جامعة المنيا



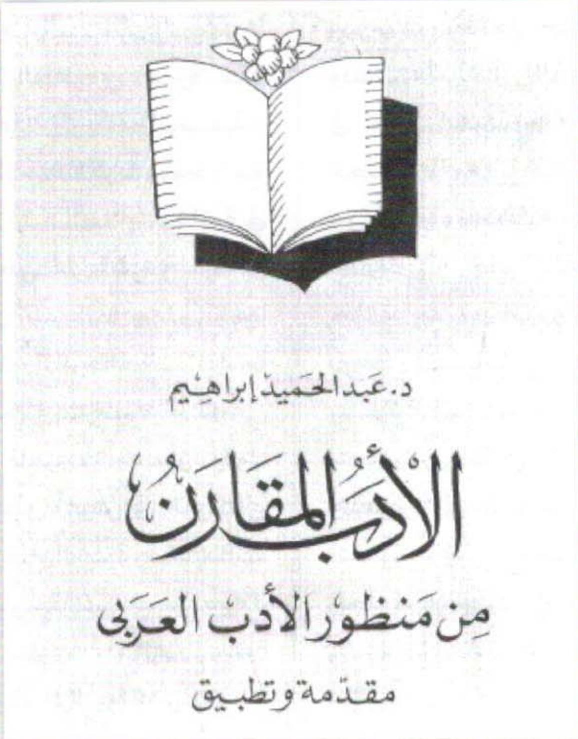
«أنت خضر نفسك
فنقب عما في قلبك»

عبد الحميد إبراهيم
حلم ليلة القدر (ص٩٦)

« كتبت هذه الدراسة إبان وفاة أستاذي الدكتور عبد الحميد إبراهيم، إذ داهمتني أخبار وفاته، ما جعلني أنغلق وبحثي في داخلي، ولكنه اليوم يبدو أنه يريد أن يري الشمس»

(أ.د سوسن ناجي)

يقدم نص «حلم ليلة القدر» للناقد والأديب عبد الحميد إبراهيم إرهاصات حركة الوعي للمؤلف/ الراوي، وذلك أثناء المخاض بحلمه بـ«الوسطية العربية»(١)؛ لذا فإن النص قد يعد تجربة فنية ذاتية للمؤلف أكثر منه جنساً روائياً كما ذكر على غلاف النص، يقول الراوي «عند هذا الحد أدرك أنه لا يستطيع أن يمضي في تأملاته، فقد أحس بشيء يتشكل داخله، فطوح الأوراق، وجر نفسه إلى فراشه متثاقلاً كأم تنتظر المخاض»(٢).



الأدب المقارن لعبدالحميد ابراهيم

ونص «حلم ليلة القدر» يستحضر الخواطر والأحلام والنفحات الروحية لصاحبه (المؤلف)؛ ومن ثم فهو يقدم رسالة وجود وحلم حياة الراوي أكثر منه جنسا روائياً. فإذا كانت الوسطية رؤية وتبشيرا بالجديد، فإن «حلم ليلة القدر» تبشير بهذه الوسطية ولكن في صورة فنية تحكي عن عتبات رقي هذه الذات، وتدرج صعودها إلى القمة/ الوسطية، كرؤية جديدة إلى العالم يتم تخيلها داخل الوعي في صورة طائر «يجول في المنطقة، ولم يكن رآه من قبل، ولكنه كان أليفاً إلى نفسه، ليس مثله طائراً من طيور المنطقة، وتذكر على الفور طائر الكاه، لا يجد له نظيراً بين الطيور، ولكنه يجده مرسوماً على جدران المعابد المصرية، أحسها ريحاً قد تجمعت من روح الأجداد، وأنها تتحول كل مساء إلى طائر، عند هذا الحد صاح: لا حياة لنا من دون هذه الروح، لماذا نتركه يهيم في المنطقة من دون أن نقبض عليه، هو طائرنا، هو الذي سيبعثنا».(3)

هكذا تم تخييل فكرة الوسطية لتبدو سفراً يمهد للثورة والتغيير، أو إنجيلاً يبشر بالتصالح بين الشرق والغرب، يقول «كان يقف وسط السماء، جناح يملأ الشرق، وآخر يملأ الغرب، ورأسه تقف بينهما منتصبة في اعتدال، وكأنها قائمة الميزان».(4)

وهذا الطائر- أيضاً- قد يكون الروح التي أملت على صاحبها معالم الوسطية حين أخذت «تملي والراوي يكتب، كان يستل المعني من الأرواح الهائمة بين النجوم البعيدة، ثم يلقيه إلى الراوي، أحس الراوي بالمباهاة والتميز، فقد تحول إلى وسيط تقمصته الأرواح الهائمة وكلفته بأن ينقل عنها، كان الحرص يدفعه أحياناً إلى سرعة

الأخذ عن الطائر»(5).

هكذا قد يبدو الطائر في صورة ملك الوحي الذي يُلقي عليه الرسالة (الوسطية). وهنا تتناص هذه الرحلة فكرياً وروحياً مع رحلة الملك جبريل (عليه السلام)، بخاصة في لحظات تنزيله الوحي على أشرف المرسلين سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) وهنا تبدو الوسطية في صورة الرسالة التي تلقاها صاحبها/ مؤلفها لكي يبشر بإحياء الوعي الإسلامي للعرب أو للعروبة أجمعين، يقول «لن أقنع بالظلام، ولن أعيش في الدهاليز، ولن أتعامل مع الأرواح الخفية، سأعبد الله بين الناس ومع الناس».(6)

وهنا يخلع الـراوي/ المؤلف عباءة التجريد، ليصل بنا إلى بوابة التصريح بحقيقة الطائر كروح/ كملك، وبحقيقة موقعه في النص كنبي له أو صاحب رسالة، يقول «لم أجد الرسالة غريبة علي كأنها كانت محفورة في قلبي، كأنها في ذاكرتي منذ الصغر، أحسست بالنشاط والخفة، وكنت أقوى من السموات والأرض والجبال؛ إنني لآن أستطيع أن أحمل الأمانة، لن أجهلها، ولن أظلم نفسي، عرفت اليقين أحسست أنني أقبض على الشرق والغرب معاً وكانت تلك صلاتي وهديتي من طائري الأليف». (7)

هكذا يبدو حلم ليلة القدر، هو الحلم المتواتر لكاتبها في بعث الوسطية كمذهب ورؤيـــة، تعكس جماليات هـذا الدين وتذهب بالغبار الذي ران على صورته في عيون الغرب، لذا أتى حلم ليلة القدر انحيازاً لتلك الوسطية، بكل ما تنطوي عليه من أفكار وتأملات وفتوحات روحية.

وانحياز حلم ليلة القدر هذا أتى في صورة جديدة، تحاول الانتصار للدين لا بوعظ الفقهاء، ولا بفكر المبشرين، ولا بعقلانية المعتزلة، بل بوحي الفنانين الذين يتجاوزون الظاهر إلى الباطن من الأمور، والعرض إلى الجوهر من القضايا، تمهيداً لتقديم رؤيـة/ بعث جديد لهذا الدين الجديد لإظهاره في صورة الدين الوسط الذي ينأي عن التطرف (جهة اليمين أو اليسار).

هنا يحل الطائر (رمز الوسطية) محل (لا وعي) الذات الكاتبة، فيأخذ على كاهله حل ألغاز وأسئلة دينية كبري تجول في وعي الأمة، ولا حل لها إلا في ضوء إعادة قراءة هذا الدين عبر منهج الوسطية الذي يعكف على قراءة روح الإسلام ولا يقف عند ظاهر النصوص؛ يقول «كان اللغز الثالث أقوي من أن يحتمله، وكان الإجهاد قد بدأ على طائر، أختلت أجنحته ومالت رأسه وأدرك أن حل اللغز الثالث لم يكن بذكائه ولا باجتهاده، ولا حتى بعمله، ولكن بتوفيق من الله، وأحس أن كلمة التوفيق فوق طاقاته وحساباته البشرية.

قد يعمل عمل أهل الجنة ثم يكون من أصحاب النار، وقد يعمل عمل أهل النار ثم يكون من أصحاب الجنة».(8)

«لكن توفيقاً من الله يلهمه حل اللغز، تفتحت له كلمة التوفيق هذه المرة عن معني جديد لم يخطر له من قبل. نفض عن نفسه غبار الكسل، ونهض يقاوم الكوابيس ويطارد فلول الظلام، يقول «حقاً قد يعمل عمل أهل الجنة، ثم يكون من أصحاب النار، ولكن هذا لا يعني تحريضاً على ترك عمل أهل الجنة. وحقاً قد يعمل عمل أهل النار ثم يكون من أصحاب الجنة، ولكن هذا لا يعني إغراء بعمل أهل النار. إن كل هذا يعني ألا يعتمد المرء على حساباته الشخصية، وألا يستنيم إلى قدراته البشرية. في غيبة التوفيق، قد ينجح فيغتر، وقد يفشل فيحبط، وفي كلتا الحالتين سوف يدع العمل البتة. ومع التوفيق سيظل باب العمل مفتوحاً حتى النهاية، إنه يعمل في استماتة دون توقع للجزاء. إنه يعمل لأنه يجب أن يعمل، ولأنه يجب أن يظل يعمل، سواء واتته الحسابات أو خانته. وتفهم تماماً الحديث النبوي (يا مقلب القلوب، ثبت قلبي على دينك، إنه ليس آدمي إلا وقلبه بين أصبعين من أصابع الله، فمن شاء أقام، ومن شاء أزاغ). إن هذا الحديث لا يعني الفوضى ولا التخبط ولا ترك الأسباب، ولكنه يعني التنبه للحسابات العليا، والتيقظ لما لا يكون في الحسبان، وترك الباب مفتوحاً لاقتناص الفيوضات. إنه يعني الخشية واستمرار العمل ثم التعرض للنفحات. عند هذا الحد كان الفجر الصادق قد بدأ يطل من جديد، وانبعثت الأصوات تؤذن من كل جانب، واختلطت أصوات المؤذنين في نغمة جماعية، ثم تعالت كأنها تسابيح الملائكة. أحس بالرضا، ثم سأل الله التوفيق».(8)

هكذا تنجح الرؤية الوسطية في قراءة وحل الألغاز الكائنة في الوعي الإسلامي، والنص هنا إن قدم تبشيراً للوسطية، فإنما هذا يتم في ضوء رؤية تخييلية تؤثر لغة اللاوعي، ما حقق سمواً لأدبية النص في إطار إنسياب ذكريات الراوي وما تنطوي عليه من أحلام اليقظة واللايقظة- وكانت النتيجة نصاً يقدم رؤية فنية للعالم، وذاتية لنفس تعيد قـراءة الواقع لتحصد عبر وخلاصات تجارب تنتصر للقيم في مقابل العبث، وللشرق في مقابل الغرب، وللإسلام في مقابل الإلحاد؛ كل هذا في إطار تأملات أو وقفات مجزأة/ مرقمة ظاهرياً، غير أنها تعني برأب صدوع العالم في النفس بلم شمل الماضي مع الحاضر- في النفس، والذكريات مع الأحلام في الوعي، وتكون النتيجة إحساس بـ»الامتلاء والتكامل أو بأنه يضم الشرق والغرب معاً بين فكيه». (9)

ويقول «كنا مجموعة من الشباب،

تجلس كل مساء على مقهي ريش، كنا ما نزال نلوك أحداث 1967 وكان حديثنا المفضل هو العبث، نتنفس العبث، ونبشر بالعبث، ونكتب عن العبث، ونحتفي بالعبث، ونري ذلك فلسفة جديدة، ودلالة العصرية والتمرد.

وأذكر وقتها أنني رحت أترجم لكافكا ومارسيل بروست واتيالو سفيفو وآلان روب جرييه، وأقدم كل ذلك في كتاب تحت عنوان (الأدب وتجربة العبث) وكأنني أقدم سفر الخلود.

ولم يخطر ببال أحد منا وقتذاك أن عبث ما بين الحربين كانت له ظروفه، وأن عبث ما بعد 1967 له ظروفه أيضاً، وأن ما نسميه فلسفة قد يكون ظاهرة مرضية، وأن ما نسميه تمرداً قد يكون تشنجاً، وأن ما نسميه عصرية قد يكون نزوة.

عند هذا الحد صحت: كل شيء لا يصدر عن حب الإنسان، فإن مآله إلى الزوال». (10)

والنص هنا وإن قدم إجمالاً رحلة في الذات، فإنه أيضاً يقدم رحلة في المكان الواسع، والطبيعة هي أحدى وسائل الخروج من هذه الذات إلى خارجها، وهي أيضا حركة الراوي في النص، بحيث انعكست صورتها على الذات، فتشكلت على صورتها التأملات، والوقفات مع النفس من حيث الهدوء والعنفوان والصفاء والكرب وكانت النتيجة تفكيك هذا النص إلى مجموعة وقفات مع النفس:

1. سفر النصر.
2. سفر الكرب.
3. سفر الفلق.

كل وقفه/ سفر من هذه الوقفات فككت إلى مجموعة تأملات، وكانت الطبيعة هي الصوت، بينما كانت التأملات هي الصدى. بمعني أن الطبيعة كانت المدخل الثابت لكل وقفة، بينما الموضوع كان المتغير، ففي مدخل رقم (8)، يقدم الراوي لرؤيته عن الحضارة الإسلامية بمقدمة وصفية للطبيعة، تتناسب وتلك الرؤية، يقول «هبت زوبعة في الصحراء، حملت معها الغبار والتراب تطوحت النخلة، وكادت تقتلع لولا جذورها الغائرة، غاب القمر، وعاثت الهوام، وأصبحت الصحراء جحيماً لا يطاق».(11) والنخلة هنا قد ترمز للحضارة الإسلامية «إنها ليست نباتاً وظلاً ومتكأ وتمراً، إنها أشياء غير مرئية.. جذورها غائرة في التربة، وفروعها تتراقص مع تيارات الهواء.. تجمع بين السماء والأرض».(12)

في مدخله لتأمل صور البهجة في سور القرآن الكريم، يقدم لهذا الموضوع بوصفه للطبيعة قائلاً «كان هناك هدهد ينقب في الأرض، بل بدت خطوطه الحمراء والبيضاء زاهية لامعة، وتفتحت أكمام النخلة، وبدأ منها بسر أحمر وأصفر، يختلط

باللون الأخضر، وتفتحت نفسه بالبهجة والجمال، وتوالت على خواطره آيات من القرآن الكريم، تظهر الطبيعة وكأنها في مهرجان، فالسماء مرصعة بالكواكب زينة للناظرين، والأرض فيها من كل زوج بهيج، وأخذ يتلو]وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السمَاءِ بُرُوجاً وَزَيناهَا لِلناظِرِينَ[سورة الحجر/16،]إنا زَينا السمَاءَ الدنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ[سورة الصافات/6.(13)

الاحتفال بالطبيعة هنا، مقدمة للاحتفال بالمكان، بينما يبدو النص إجمالاً مجرد رحلة في هذا المكان، والطبيعة هي أحدى أدوات الكاتب للترحال فكرياً وروحياً في هذا المكان، بحيث تنعكس صورتها على ذات الراوي. فتبحث ذكرياته وتأملاته مناقشة موضوعات بل قضايا مثل: السحر (ص20)، والإسراء والمعراج (ص27)، أفكار وأطروحات كبرى مثل: معجزة القرآن (ص30)، ووسطية الدين (ص47)، أضف إلى ذلك تأمل بعض المصطلحات مثل: التراث (ص17)، وأدب العبث (ص15).

كذلك تحاول الوقفات قراءة آيات من القرآن الكريم لإثارة تأملاته لمعان تبقي في النفس بعد قراءة تلك الآيات: مثل معني «السكينة» وهو شعور يبقي في الروح عقب قراءة سورة الضحى، ومثل معني التوفيق، وهو شعور يتبقي في النفس عقب قراءة «سورة النصر»، يقول في قراءته لسورة الضحى «كلما يقرأ هذه السورة يحس بالنشوة والانتصار.. كلما يقرأ هذه السورة يحس بالنعاس الذي غشي المسلمين في إحدى غزواتهم فجدد نشاطهم.. كلما يقرأ هذه السورة يحس بنسمات تهب في يوم قائظ في نفسه حياة جديدة. وبحبات من البرد تسقط في يوم حار فتولد حالة جديدة. وبصباح يشرق أثر كوابيس الليل فيولد حالة جديدة، وبانتصار عقب هزيمة فيولد حالة جديدة.. وحاول أن يجد اسماً دقيقاً لهذه الحالة ففشل، ولكنه تذكر كلاماً لابن القيم الجوزية عن السكينة التي تهبط على القلوب في مواضيع القلق والاضطراب.. حينئذ صاح: لعلها السكينة». (14)

وعلى نغمة المقارنة بين جماليات وروحانيات الشرق وقيم وجماليات الغرب، أخذت الوقفات والتأملات تنساب عقب كل وقفة لتؤكد الانحياز لفضائل وروحانيات الشرق الإسلامي. لذا كان الكتاب كله رحلة فنية ذاتية للتبشير وإعادة الطرح والإشارة لجماليات الوسطية التي لم يلتفت إليها أحد، بينما يؤكد المؤلف على هذا المعني في مقدمته، فيقول «كتبت كتابي الوسطية العربية، وأوقفت عليه جل عمري، ومعظم دهري، وأودعته الأخبار والأفكار، وظننته يسر الأخيار. ولكن الإخوان غفر الله لهم يمرون عليه. ولا يلقون بالا إليه. ما

بين مقتبس منه لا يشير إليه، ومتعجل لا يلتفت إليه، فأخذت أشكو إلى الله ضعفي وقلة حيلتي وهواني على الناس».(15)

غير أن منهجية حلم ليلة القدر، اختارت التخييل قالبا يقدم للأفكار والرؤى والتأملات، لذا كانت اللغة- التي تدعم هذا التخييل- تدمج بين حلمي اليقظة والنوم، أو بين لغة الوعي واللاوعي، ما انعكس على منطقية الوقفات، وجنسية هذا النص، بحيث انطوت الوقفات على عبثية ما، كما كان النص بلا جنس، فالكتاب معنون بأنه رواية عربية، وبأنه أيضاً الكتاب الخامس من سلسلة كتب الوسطية، وهو أيضاً- وبرغم كونه معنوناً بأنه رواية، إلا أنه جاء في صورة فصول لها مقدمة وخاتمة وفصوله كانت هي:

1.المقدمة.
2.سفر النصر.
3.سفر الكرب
4.سفر الفلق.
5.الخاتمة.

وتنطوي هذه الوقفات على: تأملات، وعناوين الغاز، وموال، وإحصائية، واقتباسات من كتب تراثية وقواميس، ورسم كاركاتيري ووصايا، وحكم، وأمثال، وإشكالية العناوين والأرقام أحياناً، بأنها ليست عناوين بل مجرد خلاص دال قد تسهم في إضاءة النص وأحياناً أخرى تبدو كإشارات دالة على المدلول الغائب، والذي يحاول الراوي/ المؤلف اللحاق به. وقد تشير أيضاً إلى ضياع النسق والمنهجية التي تحكم الوقفات مع النفس، ما يشير إلى عبثية ولامنطقية الواقع، وهذا على غرار ما جاء صراحة في وقفة بعنوان: القاموس العصري، بحيث قدم تعريفاً لمصطلحات مثل «أحمد عدوية، خرمنا التعريفة ودهنا الهوا دوكو، الخنزيرة.. وغيرها من مصطلحات معاصرة، تسير بسطحيتها إلى سطحية وتفاهة المفاهيم المعاصرة، وفي صفحات أخرى يعلق على هذا قائلاً: وواضح أن أغلب الكلمات أصلها أجنبي، وهي تهتم بالنواحي المادية الحياتية، أما النواحي الدينية فلا حاجة إلى ذكرها، فهي مستوفاة في القواميس القديمة، بخاصة لسان العرب».(16)

وتبقي دلالة الانتقال في الوقفات بين لغتي الوعي واللاوعي أو بين رصد تأملات في الواقع، بينما التخييل لبعضها الآخر وهو فعل ينطوي على رغبة الاكتشاف أو الكشف الروحي؛ للانتقال من الظاهر إلى الباطن، أو من الغفلة إلى اليقين.

لقد منهج الراوي وقفات سفر النصر و«سفر الكرب» بصورة قصصية بدائية ثابتة في كل الوقفات، بحيث تبدأ كل وقفه بوصف الطبيعة، يتلوها الصعود إلى وسط الفكرة أو الموضوع يعقبها بالخاتمة التي

ترصد الحل أو الاكتشاف. أضف إلى ذلك وضعه عناوين لبعض الوقفات - لها كلها - مثل: اللغز الأول، اليمامة المضروبة، أبو الهول، رسالة الغفران.

وبديلاً عن الوعظية في القصص الكلاسيكي استحضر الراوي هذه العناوين؛ لتلقين القارئ الدلالة من وراء الوقفة/ النص بشكل مباشر ومباغت في آن واحد، كما استحضر «العظات والعبر؟ وخشي أن يفوته منها شيء، فجعل يرددها يحفظها ظهراً عن قلب. (17)

- الوصية الأولى: الإسلام مفجر الثورات، ضد الظالمين والطغاة.
- الوصية الثانية: الإسلام تجديد لما هو آت، فلا تكن عبداً لكل من مات.
- الوصية الثالثة: الدين يحيي الشعوب والرفات، فلا تصدقوا ما قيل من ترهات.
- الوصية الرابعة: مصر والعروبة أخوان، فهما أبداً لا يفترقان.

هكذا يفصح الكاتب بصراحة فجة عن برنامج عمل للمسلمين على غرار وصايا المؤتمرات، ولتأكيد وضع تلك الوصايا في مربع (خطوط أربع).

والنص هنا يبدو واحة أمان ترتمي فيها تأملات وقراءات وذكريات ورؤى واكتشافات الذات الكاتبه (الراوي/ المؤلف)، وكيف نمت روحه على عتبات المقاهي والقراءات، يقول «كنا مجموعة من الشباب، تجلس كل مساء على مقهى ريش، كنا ما نزال نلوك أحداث 1967 وكان حديثنا المفضل هو العبث، نتنفس العبث، ونبشر بالعبث، ونكتب عن العبث، ونحتفي بالعبث، ونرى ذلك فلسفة جديدة، ودلالة العصرية والتمرد». (18)

كذلك يقدم النص الذاكرة الفكرية للمؤلف، بل عتبات تطور هذه الذاكرة، وكيف ارتقى بها في ضوء استنباطاته الروحية إلى خلاصات وعبر، بلورت فلسفته في الحياة، يقول «كان أبو العلاء قد حرم على نفسه اللحم والطير واللبن، كان لا يريد أن يؤثر نفسه بشيء تحتاجه الحيوانات، كان يحبها أكثر من نفسه، وكان أيضاً قد حرم على نفسه الزواج، كان معادياً لحياة قست عليه فقسا عليها.

وتذكرت حين كنت في أوروبا، كان الناس يحنون على الكلاب، يربتون عليها، يقدمون لها الحلوى، والدواء والفراش، كانوا يهدهدونها كأطفال، ويناغونها كزهور.

ووجدت نفسي لا أرتاح لنغمة أبي العلاء، ولا أتقبل حنو الأوروبيين على الكلاب، إن هنا شيئاً مفقوداً، أبو العلاء لا يحب الحياة وإن كان يحب الحيوانات، والأوروبي لا يحب جاره وإن كان يحنو على كلبه.

وتذكرت مسرحية كنت قد شاهدتها على المسرح القومي بلندن لا أذكر اسمها بالتحديد، وكل ما أذكـره أنها كانت عن هذا الجيل الذي شب في الحرب، لقد فقد اليقين والحب، وأخذ يعامل كل شيء بحياد وسطحية، ما زلت أذكر تلك الممثلة الشابة، وما زلت أذكر جلستها وهي مرتخية بلا مبالاة، لا يبدو في نظرتها شيء، سوى أن ترضي غرورها كامرأة، كل علاقة مع شاب تبدو مريعة ولا تعني شيئاً، لا تفهم معني الزواج، ولا تفهم معني الارتباط، وعلاقتها مع أهلها لا تعني شيئاً. كل شيء ينزلق تحت السطح سريعاً، إنها تعيش كالقطة تجلس بجوار مدفأة، تتمسح بصاحبها، تلتمس ربتة حنان، ثم تنام من دون أحلام أو مستقبل».(19)

والراوي هنا حين يفلسف للواقع، يقدم فلسفته في صورة كشف روحي عكف على تقديمه مع كل وقفة، لا لشيء ولكن ليعيد قراءته وتنقيحه؛ لتتفتق الرؤية ويتحقق الكشف، يقول «وعاود التفكير من جديد في قضية السحر، وهبط عليه شيء، كأنه الوحي، وإذا به يدرك أن قضية السحر في الحضارة الإسلامية، تدل على سعة أفق تلك الحضارة واستعدادها لتقبل الطارئ والجديد، إنها تريد أن تخلص العقل من أمر القوالب العقلية التي يؤمن بها إيماناً مطلقاً فيألفها ويقع في وهمها ويستريح إلى الكسل، ويصاب بالجمود، أن المقولات العقلية تبدو مطلقة وغير قابلة للاعتراض، وإذا حدث حوار حولها في فترة ما، واجهه أصحاب العقل بالنفور، إن فكرة الإيمان بخرق العادة تحت أي مسمي في الحضارة الإسلامية، تعني تخليص العقل من وهم العادة، إنها تريد أن تحوله إلى آله حادة، تلتقط الغريب، وتقبل الخارق، إنها بذلك تقف مع التطور ولا تقف ضد التطور.

وفهم لماذا لم يؤمن المعتزلة بالسحر، بينما آمن به أهل السنة، أن المعتزلة يمثلون أصحاب المقولات العقلية، يجمدون عند تلك المقولات، ويحاربون كل من يشك فيها، أما أهل السنة فهم يفتحون الباب أمام احتمالات جديدة، وإمكانات المستقبل، وافترض لو أن المعتزلة ووجهوا بإمكانية الكثير من المخترعات الحديثة، لعارضوا ذلـك بشدة، فهي أشياء غير معقولة، تخرق العادة، وتخالف المألوف، أما أهل السنة فقد يقولون باحتمال ذلك، فكل شيء بأمر الله الذي يستطيع أن يوجد الأسباب من دون مسببات، وأن يجمع بين المتناقضات متى أراد.

حينئذ أدرك الأمور بوضوح، فقضية السحر في الحضارة الإسلامية ليست قضية إيمان بالأرواح والجنيات. إنها قضية المؤمن المستنير الـذي يريد أن يدع العقل في حالة استنفار، لتقبل الغرائب والمخترعات والجديد.

وأخذ يقرأ آيات السحر في القرآن الكريم من جديد، إنها لا تحمل ثقافة الإنسان الأول، الذي يخشى الظواهر الطبيعية، ويفترض فيها قوى خفية، ولكنها تحمل قوة الإنسان المسلم الذي يواجه الواقع، ويوجهه لمصلحته، فالسحر موجود وكذلك السحرة لا يستطيعون أن يضروا أحداً ألا بإذن الله]وَمَا هُمْ بِضَارِينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلا بِإِذْنِ اللهِ[البقرة/102، والسحر يعتقد به الناس، ولكنه في نظر القرآن يمثل الزيف والخداع الذي لا يستطيع أن يصمد أمام الحقيقة والنور.(20)

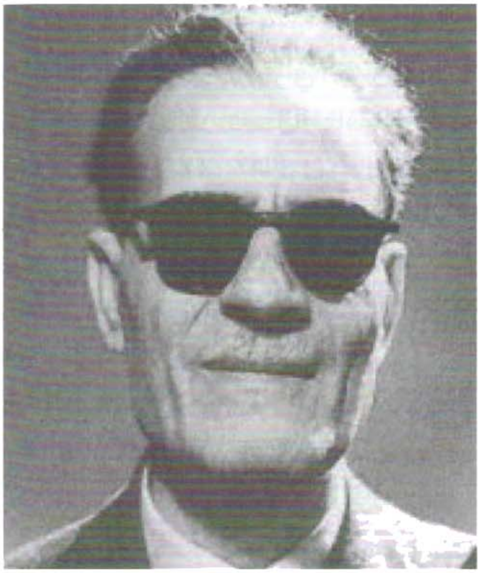
هكذا أتي حلم ليلة القدر بمنزلة حلم أو حلقة روحية، جاءت لتكمل عقد الوسطية العربية وتُتوجه نسقياً ليصبح لا هو بالكتاب ولا هو بالرواية، بل هو روح جاءت لتضيف عبقاً وأريجاً إلى بستان الوسطية العربية الرسالة والحلم.

الهوامش

1. الوسطية العربية مؤلف مكون من ستة أجزاء:
- الكتاب الأول: المذهب، الطبعة الأولي سنة 1979، الطبعة الثالثة سنة1990.
- الكتاب الثاني:التطبيق، الطبعة الأولي سنة 1979،الطبعة الثانية سنة 1989.
- الكتاب الثالث: نحو وسطية معاصرة، الطبعة الأولي سنة1991.
- الكتاب الرابع: نحو رواية عربية، الطبعة الأولى سنة 1995.
- الكتاب الخامس: حلم ليلة القدر: رواية عربية، الطبعة سنة 1995.
- الكتاب السادس: القرآن الكريم والمذهب الوسطي (تحت الطبع).

2. عبد الحميد إبراهيم: حلم ليلة القدر (القاهرة- دار طيبة للنشر والتوزيع- د.ت)، ص8.
3. نفسه، ص9.
4. نفسه، ص10.
5. نفسه، ص11.
6. نفسه، ص102.
7. نفسه، ص58.
8. نفسه، ص78، 79.
9. نفسه، ص100.
10. نفسه، ص15.
11. نفسه، 18.
12. نفسه، ص16، 43.
13. نفسه، ص32، 33.
14. نفسه، ص39.
15. نفسه، ص3.
16. نفسه، ص71.
17. نفسه، ص94.
18. نفسه، ص15.
19. نفسه، ص14.
20. نفسه، ص20، 21.



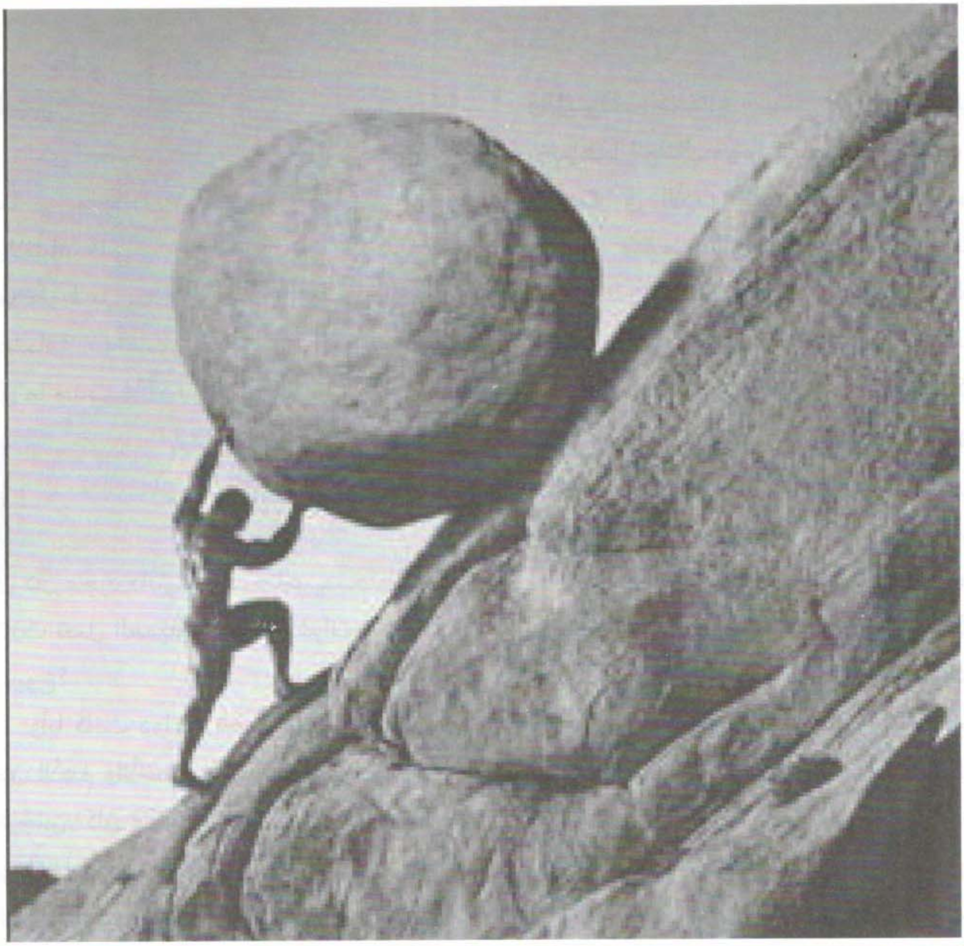


قراءة السد بين طه حسين ومحمود المسعدي:

الخلفيات والدلالات

محمد آيت ميهوب
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس

يعد الجدال النقدي الذي دار بين طه حسين ومحمود المسعدي سنة ١٩٥٧ وكانت مسرحية «السد» مدارا له،١ أبرز لحظات اللقاء النادرة بين الحركة الأدبية في تونس ونظيرتها في مصر، وأهم مناسبة انعقد فيها حوار نقدي بين ناقد مصري ومبدع تونسي في قيمة حسين والمسعدي. فما أندر ما تصل كتب التونسيين إلى مصر، وما أندر ما يلتفت إليها المصريون قارئين لها، وما أندر ما يتناولونها بالنقد الجاد، وما أندر ما تنعطف القراءة على القراءة ويقوم نقد على نقد. هذا الواقع البائس ما يزال قائما إلى اليوم، وقد ازدهر النشر وتعددت الصحف والمجلات الأدبية المختصة وذللت سبل الاتصال، فكيف كان الأمر في خمسينيات القرن العشرين والكتابة الأدبية في تونس ما تزال في طور التأسيس والنشر بدائي وإمكانات الاتصال الثقافي معدومة أو تكاد؟



سيزيف

ذكر أبو القاسم محمد كرو في كتابه «طه حسين والمغرب العربي»2 أن «السد» لم يصل إلى عميد الأدب العربي إلا بمبادرة شخصية من مؤلفه، وتمهيدا لزيارة الأديب المصري إلى تونس بعد أربعة شهور من قراءته «السد» وكتابته عنه. فقد وصله الكتاب في فيفري 1957 وزار تونس في جوان 1957.

لم يظهر رد المسعدي على مقال حسين في «الجمهورية» المصرية إلا في شهر ماي من السنة نفسها حين حفزته مجلة «الفكر»3 على ذلك. على أن سعي المسعدي للاتصال بالعميد كان أقدم من هذا العهد بما لا يقل عن عقد من الزمان، حين أرسل إليه مخطوط «حدث أبو هريرة قال..» طالبا منه رأيه فيه وإجازته إياه

للنشر.4

لكن حسين لم يعط المخطوط ورسائل صاحبه ما كان المسعدي يرجوه من العناية والانتباه، فلم يرد على الرسائل ولم يتحدث عن المخطوط بل يبدو أنه لم يقرأه أصلا. فهل يعود اهتمامه بـ»السد» مقابل إهماله «الحديث» إلى ما حدث في تونس من تغييرات سياسية وإلى ما مس صاحب الكتابين من خير، جعله يتقلد في وطنه أرقى المسؤوليات ويغدو معروفا لدى العميد بعد أن كان نكرة، وذا قيمة وخطر بعد أن كان مجرد كاتب شاب، صاحب محاولة أدبية كانت تصل العميد ولا شك عشرات أمثالها كل أسبوع؟

وأيا كانت دواعي تحمس حسين لـ»لـسد»، فإن الأهم والأخطر هو ما أثمره من جدال بين الرجلين، كان يمكن أن تتعاظم ثمراته مع الأيام لو اتصل وامتد ليشمل الحركتين الأدبيتين في البلدين، وينضوي داخله كتاب آخرون.

هذا الجدال مهم حين ننظر أولا إلى ما يجمع بين طرفيه من نقاط اشتراك، تجعلنا نشعر بأن اللقاء الأدبي بينهما ضرورة حتمية كان لا بد أن تقع. فكلاهما مثقف عربي منحدر من بيئة تقليدية، تلقى في صباه تعليما دينيا سرعان ما انتقل بعده إلى الثقافة الغربية أدبا وفلسفة ينهل من معينها، وكلاهما تقلد شؤون التعليم في بلده وواجه مجتمعه ونخبته بمشروع راديكالي لإصلاح التعليم وتطويره، جلب إليه سخط القائمين على التعليم الديني في الأزهر والزيتونة.

وهذا الجدال مهم، بخاصة حين يعود إليه الباحث في الأدب اليوم بعد خمسين سنة، فيتأمله متقصدا الوقوف على نقاط التباين بين الرجلين في النظر للأدب والفن والعلاقة بين المبدع ونصه وقارئه، طامحا إلى الكشف عن خلفيات هذا التباين ودلالاته، طامعا في تكوين صورة واضحة عن تطور النقد الأدبي العربي في أواسط القرن العشرين وتفاوت هذا التطور بين المشرق العربي ومغربه.

إننا نتساءل في هذا الصدد: كيف قرأ حسين «السد»؟ وما هي خلفياته في هذه القراءة؟ وما هي أدواته التحليلية؟ وعلام قام رد المسعدي؟ وما هي خلفياته في هذا الرد؟ وما موقفه من الإبداع والتأويل؟

١ - قراءة طه حسين لـ"السد»

*الإعجاب: لم يتوان حسين طيلة مقاله عن تأكيد إعجابه بـ»السد» في ميل واضح لاستعمال تعابير انطباعية، تشف عن حسن القبول الذي وجده الكتاب في الناقد نفسه من قبيل «رائعة»، «ممتاز»، «ساحر» «إمتاعنا بقراءتها». وقد علل حسين إعجابه بتوافر أربعة عناصر في الأثر، أهلته ليصل إلى ما وصل إليه من رفعة أدبية هي: الجدية والقلب والعقل واللغة. يقول «(...) وهي (يقصد «السد» ذلك أنه اعتبره «قصة تمثيلية») بأدب الجد العسير أشبه منها بأي شيء آخر، وضع فيها الكاتب قلبه كله

وعقله كله وبراعته الفنية وإتقانه الممتاز للغة العربية، ذات الأسلوب الساحر النضر والألفاظ المتخيرة المنتقاة».5

فبين من هذا الشاهد طغيان التعامل الانطباعي مع النص، إذ تظل ألفاظ «الجدية» و«القلب» و«العقل» غامضة تحتاج إلى تفسير وتعليل وتدقيق. على أننا لا نعدم محاولة من الكاتب للتعمق في تبرير هذا الإعجاب، فنراه مرة يستند إلى الهدف المقصود من الكتاب والغاية المبتغاة منه سببا لهذا الإعجاب، فيميز «السد» من أدب التسلية ويعلي من شأنه، ليصل به إلى إثارة التفكير الفلسفي وتعمق الحياة «قصد بها إلى إثارة التفكير الفلسفي لا إلى التسلية والتلهية ولا إلى الإمتاع السهل والإثارة اليسيرة بل إلى تعمق الحياة والفقه بها والنفوذ إلى ما وراءها».6

وبذلك نزه الناقد كتاب المسعدي عن الانتماء للأدب السائد، الأدب السهل السطحي، وجعله في مصاف الأدب الممتزج بالفلسفة. وفي مناسبة أخرى برر إعجابه بامتداح لغة المسعدي وإبراز تفردها وتفوقها على لغة الكتاب الرمزيين العرب «ولقد وفق إلى ذلك توفيقا ما أعلم أنه أتيح لأديب عربي معاصر من الرمزيين، لأن أدباءنا الرمزيين في الأوطان العربية على اختلافها، لم يبلغوا من تطويع اللغة العربية ما يتيح لهم الإتقان والإبداع، فهم ما زالوا في طور المحاولة والتجربة. أما كاتبنا فقد أذعنت له لغته إذعانا واستجابت له في غير



أبو قاسم محمد كرو

مقاومة ولا عناد».7

لكن هذا الامتداح الشديد للغة المسعدي، ظل مع ذلك ملتبسا ببعض التردد فقد ألمح حسين إلى ما في «السد» من مبالغة في البحث اللغوي قد تصل درجة «التعسف والتكلف»، «وأخشى أن تكون قد استجابت له (اللغة) أكثر مما ينبغي، فأطمعته في نفسها وأغرته أحيانا بأن يشق عليها ويرهقها من أمرها عسرا».8 بل إننا نلفيه في آخر المقال متمنيا على المسعدي لو كان خفف من «غلواء» لغته «وكم كنت أتمنى أن تكون لغة المؤلف أيسر شيئا مما هي، فهو قد نحتها من صخر كأنه اشتقها من الجبل الذي تجري عليه القصة، فأضاف عسير اللفظ إلى عسير المعنى وعسير الأسلوب».9

وحسين إن كان مفرطا في المدح وإن مترددا،

فهو في كلتا الحالتين لا يحمل نفسه مشقة أن يقترب من النص ويحلل انطلاقا من عينات لغوية محددة إعجابه، مكتفيا بعبارات لا تخرج عن الانطباع ونقل التأثر النفسي إلى القارئ جملة لا تفصيلا وتقريرا لا تحليلا.

وفي مناسبة ثالثة، برر إعجابه ببكارة خيال المؤلف وغرابته وفذاذته «وكاتبنا يبدأ بإنشاء بيئة شعرية خالصة، لا تكاد تقبل عليها حتى ترى نفسك في عالم من الخيال غريب لا عهد لنا بمثله في الأدب العربي إلا أحيانا قليلة»، و«لكن كاتبنا على ذلك خصب الخيال، ناقد العقل غني اللغة، يُشيع الحياة والعقل والمنطق في الجبل وصخوره وحيوانه المستأنس والمتوحش، ويشيع الحياة كذلك في الجو بما يبتكر من هذه الهواتف بين حين وحين».10.

* التصنيف الأجناسي: لا يستطيع قارئ مقال حسين أن يخرج بفكرة واضحة حاسمة عن الانتماء الأجناسي الأدبي لكتاب «السد» أقصة هو أم مسرح أم شعر أم أدب فلسفي؟ فقد نماه الناقد إلى هذه الأجناس جميعا، وظل مترددا بينها لا يستطيع أن يحزم أمره فيها. فقد اعتبره في بداية المقال «قصة تمثيلية»،11 فجمع بين القصة والمسرح وما لبث أن بين عمق الشقة بين «السد» والمسرح لاستحالة تجسيد أحداثه وأطره «كتبها صاحبها الأديب الأستاذ محمود المسعدي لتقرأ لا لتمثل، ولتقرأ قراءة فيها كثير من التفكير والتدبر والاحتياج إلى المعاودة والتكرار، وحسبك أني قرأتها مرتين ثم احتجت إلى أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث».12.

وتعلق «السد» بالتدبر أكثر من تعلقه بالتفرج، دفع الناقد إلى أن يربط أمتن الصلات بينه وبين التفلسف، فاعتبره «أدبا فلسفيا»13 وجعل ما يمتاز به من خيال فريد سيرا من المسعدي على نهج الفلاسفة حين «يرمز الفلاسفة إلى ما يريدون تصويره من ألوان الحكمة، فيتصورون إنسانا فردا قد وجد وحيدا في جزيرة خيالية، فاستكشف وحده العلم والحكمة كما فعل ابن سينا في الشرق وابن طفيل في الغرب، أو حين يرمزون إلى ما يكون بين الإنسان والحيوان من استئناس وتذليل، ومن فورة وعصيان كما فعل إخوان الصفاء في بعض رسائلهم».14.

ولئن كان طغيان الرمز على نص المسعدي هو ما رمى به في مملكة الفلسفة، فهو كذلك ما علا به إلى سماوات الشعر وجعل «السد» يطفح شعرا «وما دام الكاتب قد اتخذ التعبير الرمزي له سبيلا وما دام لا يريد أن يكتب فلسفة خالصة وإنما يريد أن يكتب فلسفة أدبية، فليكن التعبير الشعري هو سبيله إلى تصوير فكرته هذه بالرمز والإيماء».15.

ويترك حسين للقارئ حق تصنيف النص بين الفلسفة والشعر «وقد تستطيع أن تقول إنها قصة فلسفية كأعمق وأدق ما تكون الفلسفة، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية كأروع ما يكون الشعر»، ولا غرابة في

ذلك حسب العميد «فما أكثر ما يلتقي الشعر والفلسفة. والمثقفون جميعا يعرفون أن آثار أفلاطون لم تخلص للفلسفة وحدها ولم تخلص للشعر وحده، وإنما التقطوا فيها تفكير العقل وتدبره وتوثب الخيال وتساميه، فارتفعت بذلك إلى مرتبة من العلو قل أن يظفر بها شعر شاعر أو فلسفة فيلسوف».16

وعاد حسين في آخر المقال إلى تأكيد غلبة الشعر على النص مميزا شعر «السد» من الشعر المنظوم «والقصة، كما قلت، شعر كلها ولكنه شعر غير منظوم وربما عرض فيه النظم أحيانا ولكنه نظم يبتكره الكاتب ليعرب عن ذات نفسه، يعتمد فيه على شيء مما عرف القدماء والمحدثون في شعرهم التقليدي، وهو إلى الشعر الفرنسي المطلق أدنى منه إلى أي شيء آخر»17.

مقابل هذا الإلحاح على شعرية «السد»، يلاحظ قارئ المقال نكوص حسين عما وسم به النص في بداية المقال من طابع تمثيلي يقربه من المسرح. فما كاد يستعمل هذا المصطلح إلا مرة واحدة حتى تخلى عنه، وكأن استحالة تمثيل «السد» جعلته يراجع رأيه الأول وينحو عنه إلى مصطلح «قصة» يلصقه حينا بالفلسفة وبالشعر حينا آخر. وكان انتقاله بين تسمية وأخرى أفقيا، يوحي بأن التصنيفات الأجناسية التي قدمها يجاور بعضها بعضا من دون أن يكون بينها ترابط أو تعالق أو تعارض. فينتهي القارئ الذي لم يقرأ «السد» خاصة وهو حائر من أمره، لا يدري أين يصنف النص.



غلاف كتاب السد

* التأثر: بنى حسين أس تحليله كتاب «السد» على قضية تأثر المسعدي بمجموعة عوامل تاريخية وثقافية وفلسفية. وفي كثير من مواطن المقال بدا حسين موجها قارئه إلى أن لا يرى في الكتابة إلا ثمرة تأثر المسعدي بهذه العوامل وتفاعله معها.

على هذا النحو نصغي إليه منذ بداية المقال ينبه القارئ إلى أنه لا يمكنه فهم «السد» إلا إذا استحضر في ذهنه مجموعة معطيات سياقية خارجة عن النص، بعضها تاريخي يتعلق بالاستعمار، فالكاتب «تونسي عاش في وطن قد

ألح عليه استعمار أجنبي، فحرم أهله الحرية وحال بينهم وبين النشاط الخصب، واستأثر من دون أهله بالخير كله ولم يترك لهم إلا ما يقيم الحياة، وحال بينهم كذلك وبين النشاط العقلي الخصب، لولا فضل من قوة أصيلة فيهم عصمتهم من الاستكانة والإذعان»18، وبعضها ثقافي أدبي يتعلق بثقافة المسعدي الجامعة بين الأصول العربية والروافد الغربية، فهذا «الأديب التونسي قد تثقف بالأدب العربي كأحسن ما تكون الثقافة، ثم أتم دراسته في فرنسا فأتقن العلم بالأدب الفرنسي كل إتقان»،19 وبعضها أدبي فلسفي يتعلق بتأثر المسعدي بالكاتب الفرنسي ألبير كامو خاصة والمذهب الوجودي عامة.

فالمسعدي تأثر «بكاتب مفلسف معروف هو ألبير كامو (...) له مذهب فلسفي معروف نشأ عن (الوجودية)، وهو يقوم على أن من العبث أن نحاول فهم الحياة الإنسانية. فليس لهذه الحياة غاية معروفة يمكن الوصول إليها وحكمة قريبة يمكن استكشافها، إنما هي عبث من العبث». 20 واستدلالا على هذا التأثر بكامو، أحال حسين قارئه على كتاب «أسطورة سيزيف» لكامو وأبرز ما بينه وبين «السد» من عظيم التلاقي وبين غيلان وسيزيف من وشيج الصلات.

بعد أن فرغ العميد من تفصيل هذه التأثيرات، استنتج في لغة جازمة أن الكتاب كله، جماع هذه التأثيرات ملتبسا بعضها ببعض. يقول "وتأثر كاتبنا بهذا الأديب الفرنسي كما تأثر بالأدب العربي وبالوطن التونسي والحياة التي كان يحياها قبل الاستقلال، وكانت هذه القصة صورة رائعة لهذه الألـوان من التأثر كلها".21

من هذا الاستنتاج طفق حسين يبحث في «السد» عن حضور كامو وفلسفته العبثية، مجريا مماهاة غريبة بين المسعدي الكاتب الإنسان، وغيلان البطل التخييلي «فالكاتب يائس أو كاليائس يدفعه الأمـل والخيال وطبيعته الإنسانية إلى أن ينشئ ويبدع ويبتكر، فينفق الجهد ويحتمل العناء ويشقى بألوان من المشقة والألم، حتى إذا استيقن أنه قد بلغ الغاية وانتهى إلى النجاح ذهب كل ما أنشأ وكل ما أبدع وكل ما قدر لإنشائه وإبداعه من نتائج، كأنه لم يكن وكأنه لم يبذل جهدا، ولم يحتمل عناء ولم يقهر المصاعب أو يذلل العقاب».22

ولئن كان حسين تراجع عن هذا الخلط بين الكاتب وبطله، ملاحظا أن المسعدي يختلف في الحاضر عن غيلان، إيمانا بالفعل وسعيا إلى النهوض بالتعليم في وطنه، فإن هذا التراجع كان سريعا لماحا يباعد بين المؤلف ونصه زمن قراءة حسين (1957) لا زمن التأليف (1939)، ولا يمكنه أن يزيل عن ذهن القارئ ما علق به من مطابقة شفيفة بين المسعدي وغيلان، أملتها على الناقد قراءته «السد» على أنه صدى مباشر ونقل وفي لما تأثر به الكاتب من أدب كامو وفلسفته.

• **الفهم:** أشار حسين في مناسبات عديدة إلى صعوبة «السد»، مبديا شكه في أن يكون التوفيق قد حالفه فعلا في فهم النص على أحسن وجه، وإدراك الدلالات التي أرادها له صاحبه. وأشار إلى ذلك في بداية النص، حين ذكر أنه اضطر إلى قراءة النص مرات ثلاثا، ونبه القارئ إلى أن فهم النص ليس بالأمر الميسور المتاح وإنما يلزمه جهد واستحضار لما تأثر به الكاتب من عوامل تاريخية وثقافية، وختم تلخيصه «السد» أحداثا وشخصيات، بتساؤله عن مدى فهمه النص «ولست أدري أفهمت القصة أم لم أفهمها؟ ولكني أعلم أن هذا التلخيص الموجز أشد الإيجاز مقارب إن لم يكن دقيقا»، وعلل شكه هذا بما يطغى على النص من غموض محبب لديه يراه لصيقا بالشعر مطلقا «ولا غرابة في أن أشك في أني قد فهمت عن المؤلف حق الفهم بعد أن قرأت قصته مرتين أو ثلاثا فهذه طبيعة الرمز وهي كذلك طبيعة الشعر يقتله الفهم السريع اليسير، وإنما يحييه الغموض الخصب الذي يضطرك إلى أن تقرأه وأن تقرأه ويعطيك في كل قراءة شيئا لم تظفر به في القراءة الأولى».23

وكانت الأسطر الثلاثة الأخيرة التي ختم بها حسين مقاله، تأكيدا جديدا لهذا الشك، يرافقه ترجيح طفيف لفشله في فهم النص. وقد جاء ذلك بعد تعليقه السريع على قراءتي محجوب بن ميلاد والشاذلي القليبي لـ«السد»، فبين مشاركته إياهما في الإعجاب بالكتاب واختلافه عنهما في القدرة على فهمه «وكلاهما قد فهم القصة وأعجب بها ومسها بشيء من النقد. فلأشاركهما في الإعجاب بالقصة وفي تهنئة الكاتب والثناء عليه، وإن لم أثق كل الثقة بأني فهمت القصة في يسر كما فهماها».24

إن إلحاح حسين على مسألة الفهم يبين ما وجد من صعوبات في قراءة النص وفك رموزه والتفاعل مع لغته الغريبة، ولكنه يبين أمرا آخر أهم وأخطر، وهو اعتبار الناقد أن للنص دلالات ثابتة كامنة فيه قصد إليها المؤلف واستطاع بثها فيه، وما تحليل النص الأدبي إلا نفض لغبار الغموض للوصول إلى المعنى الجوهر، وما قراءة الناقد إلا شرح وتفسير للنص وهداية للقارئ إلى غايات المؤلف ونواياه. هذا التعامل يكشف عن اعتبار حسين المعنى جوهرا مكتملا محسوما أمره في ذهن المؤلف يتم وينتهي ويستوي سويا عند الفراغ من الكتابة وربما قبلها، وما القراءة إلا رحلة استنطاق للدلالات وكشف عنها وبيان، ولا شأن للقارئ بإنشاء المعنى وصياغته وخلقه.

ولا شك في أن هذا التصور يضرب بجذوره بعيدا في نظرية «البيان» في النقد العربي القديم، وهو الذي يفسر لنا اكتفاء العميد بتلخيص «السد»، وسعيه إلى ربطه بالمؤثرات الخارجية التي تفاعل معها المؤلف واستمد منها رؤيته للأدب والفلسفة وإليها يعود الفضل في قدرته على الإبداع.

٢ - قراءة المسعدي: جاء تعليق المسعدي على نقد حسين بإيعاز وتحريض من مجلة «الفكر» التي أشرفت على إدارة هذا الحوار بين الرجلين وأرادته هدية ترحب بها بمقدم العميد المنتظر إلى تونس. وقد ألمع المسعدي بعد أن شكر العميد على «ما شرفه» به من نقد، إلى زهده في مناقشته و»الرد عليه والاحتجاج على تأليفه ومذهبه الأدبي فيه».25

استند المسعدي في ذلك إلى اعتقاده بأن الأثر الأدبي متى كتب وخرج من صاحبه إلى الناس، غدا ملكا أدبيا مشاعا بين كل من يقرأه وما عاد المعنى فيه مقصورا على ما انتوى له المؤلف من دلالات ومقاصد، بل أصبح لكل قارئ حق في تحديد المعنى وانتفى في المقابل أي حق للمؤلف في التدخل وتحديد دلالة خاصة يؤثرها من دون غيرها. بل يذهب المسعدي إلى نفي اتصال ملكية المؤلف نصه بعد إصداره في كتاب، ذلك أن «كل خلق أدبي يفضي إلى توليد كائن يفرزه الأديب من صميم نفسه، ويقتطعه خلجة من لحمه ويرزقه الحياة من أعماق كيانه، وإن ذلك هو مقدار النسب والصلة بين المؤلف وما يؤلف. فإذا تم الإفراز ونشر التأليف بين الناس فقد انتهت له حياة وبدأت له حياة أخرى: حياته الأولى قرارتها قلب المؤلف وشعوره وفكره ونطاقها إرادة المؤلف ومقاصده. وحياته الثانية هي التي تكون له بالفعل في حال التجريد والوجود في الخارج (...) والذي يبعثه الخيال وتحرك به الوجدان فذاك هو التأليف بالفعل في حال وجوده الذاتي ولا عليه أن يكون حين ذاك مطابقا لصورته الذهنية الأولى في قرارة القريحة وحين إرادة الخلق أو غير مطابق لما قصد به مؤلفه أو أراده عليه».26

على أن هذا الإحجام المبدئي عن مناقشة حسين قراءته «السد» لم يمنع المسعدي مع ذلك من أن يرد على أبرز النقاط التي تألف منها نقد حسين، ردا مستفيضا مركزا ثريا، يمكن أن نعده قراءة كاملة للأثر وجهت ولا شك نقد من تناولوا «السد» بالدرس فيما بعد.

* من الفهم إلى التأويـل: انطلق المسعدي في رده على حسين من مسألة «فهم الأثر الأدبي» وهي المسألة التي حظيت في نص حسين بأهمية كبيرة وعاد إليها مرات عدة، مبينا ضمنا أنها معيار نقدي أساس لديه. وقد انبنى رد المسعدي في هذا الباب على ما افتتح به تعليقه من سلب المؤلف كل سلطة له على معنى النص، فاعتبر تباعا لذلك أن قضية الفهم لا أساس لها في قراءة النص ونقده، ولا مجال لاعتمادها معيارا في الحكم «وإني لا أزال أجد الاستغراب يتجدد لي كلما سمعت قائلا يقول لي إنه لم يفهم تلك القصة أو تلك الرواية. ذلك أن المطالع لقصة أو رواية أو قصيدة شعر إذا هو تساءل بعد الفراغ من المطالعة هل فهم أم لم يفهم، لم يكن تساؤله ذا موضوع إلا أن يحتمل الفهم هنا على معنى الإدراك لمقاصد المؤلف وأغراضه والمقارنة بين ما حصل في النفس بالمطالعة للتأليف وبين تلك المقاصد وتلك الأغراض يراد بذلك وبهذه

أن تكون على قدر واحد وفي زينة واحدة وعلى أكمل وجه من التقابل أو التطابق».

فلما كان معنى النص غير مقصور على إرادة المؤلف ومقاصده، أضحى مشاعا بين كل القراء، متحولا، قابلا للتجدد والتغير مع كل قراءة. وبذلك سقط «الفهم» بتصوره التقليدي اقتناصا لما أراده المؤلف ونسخا لمقاصده، بل إنه يضحي وفق تصور المسعدي عائقا أمام حياة النص وقتلا له «ولكن هل ترى لعملية الموازنة والمقابلة هذه من فائدة كبرى؟ أو ليس يجنى من بعض المؤلفات أحيانا فوق ما يكون أو غير ما يكون قصده المؤلف؟».27

يتجاوز المسعدي إذن «الفهم» إلى القراءة وتأويل القارئ النص وفق تجربته الخاصة «والحق أن عملية (الفهم) لأي تأليف من المؤلفات الأدبية الصميمة، لا تعدو في كثير من الأحيان أن تكون قضية بين التأليف ذاته والقارئ نفسه لا شأن فيها لصاحب التأليف ولا لمقاصده ونواياه».28

وعلى هذا النحو لا تعود «سلامة الفهم» معيارا تقاس به كفاءة القارئ وحسن تعامله مع ما يقرأ، ويحدد على أساسه نجاح المؤلف أيضا في إقامة الصلة بقارئه، بل يغدو كل فهم جديد مفاجئ للمؤلف مثلما وقع للشاعر الفرنسي بول فاليري حين استمع إلى شرح أحدهم قصيدته «المقبرة البحرية».29 إثراء للنص وإخصابا له ودليلا على تفوقه وعلو طاقته الإيحائية «ولعل أجدى المؤلفات عائدة وأخصبها تربة وأكرمها أصلا، ما تنبع له العيون مدرارا وما تنفتح به الآفاق فيها أبعادا وأوساعا».30

فالنصوص الجيدة هي تلك التي تتمنع فيها الدلالة عن التحدد والانحسار ويتكاتف فيها جهدا المؤلف والقارئ معا في إنشاء المعنى فضاء رحبا حرا للتواصل بين لحظة الكتابة ولحظة القراءة. وشرط نجاح هذه العملية لدى المسعدي هو توفق النص في أن يؤثر في قارئه وتكون له في نفسه أصداء «وشأن (السد) في هذا الباب شأن أي تأليف أدبي.

فإذا أنا استمعت إلى المتحدث عنه أو قرأت للناقد فإن أول ما أتطلع إليه ليس هو معرفة هل (فهمه) المتحدث أو الناقد أم لم (يفهمه) وهل حزر ما قصدت إليه أم لم يحزره ـ فذلك لا معنى له عندي، كما بينت ولا كبير غناء - بل أول ما أطلبه هو معرفة مقدار ما وجده تأليفي من الصدى في نفس القارئ أيا كان ذاك الصدى وأيا كان نوعه وكان مداه».31

* التأثر: رد المسعدي على حسين في مسألة التأثر بالأدب الفرنسي والوجودية وبكامو وفلسفته العبثية، وهي المسألة التي جعلها الناقد المصري عماد تحليله «السد» في مستويات ثلاثة.

أما المستوى الأول، فأقر فيه بحبه الأدب الفرنسي وتشبعه به، لكنه نفى نفيا جازما تأثره بكامو، لأنه لم يكن قد قرأه بعدُ زمن كتابة «السد»، «وصحيح أيضا أني أعرف أدب كامو ولكني لا أظن أني قرأت لأديب فرنسي أقل

مما قرأت كامو، لا لأني لا أقدر هذا الكاتب بل لسبب لا أدريه ولعله حجاب المعاصرة، فإن مؤلفات كامو الأولى يرجع عهدها تقريبا إلى الزمن الذي ألف فيه «السد» أو قبله بقليل. وعلى كل فإني لم أقرأ له «أسطورة سيزيف» و»سوء التفاهم» إلا بعد ظهورهما بسنوات وبعد تأليف السد بكثير».32

وفي المستوى الثاني من الرد، بين المسعدي أنه هو وكامو ينتميان إلى مرحلة زمنية واحدة، وقد متحا من مرجعية ثقافية غربية واحدة هي الفلسفة الوجودية "ولعل العيون التي وردتها من الأدب الفرنسي قبل تأليف قصتي - فيما بين 1933 و1939 خاصة - هي نفس العيون التي استقى منها كامو) والذي تأثرت به نفس ما تأثر به هو من نزعة وجودية ظهرت في الأدب الفرنسي وبدأت تلونه بلونها الخاص في ذلك العهد".33

وقد وسع المسعدي من دائرة الكتاب الذين تأثر بهم، فنبه حسين إلى بودلير وبول فاليري وأندريه جيد وسانت اكزوبيري وإبسن وسارتر ودوستويفسكي، وأضاف إليهم أدباء من المشرق اعتبرهم من رواد الوجودية أمثال المعري والتوحيدي والغزالي والخيام.

ولا شك في أن إيراد المسعدي أسماء كل هؤلاء الكتاب من الشرق والغرب، رفض لما عمد إليه حسين من ربط مباشر بين «السد» وكامو، جعل عمل المسعدي يبدو وكأنه نسخ لعمل كامو من جهة، وهو تنبيه منه خفي من جهة أخرى لحسين، يبين له فيه أن مسألة التأثر لا يمكن أن تقوم سبيلا إلى قراءة النص ونقده، إذ لا يمكن حصرها وتحديدها بكاتب واحد يمثل مصدرا إلهاميا أوحد للنص. فكل مؤلف ينهل من مصادر كثيرة جدا بعضها يكون واعيا به وبعضها الآخر لا يعيه ومع ذلك يتسرب إلى نصه ويكون له فيه تأثير.

أما المستوى الثالث من الرد فقد ناقش فيه المسعدي حسين في مفهوم الوجودية، قارنا إياه بمفهوم آخر لم ترد إشارة إليه في مقال الناقد المصري هو مفهوم الالتزام. فلئن وافق المسعدي حسين على اعتباره «السد» متأثرا بالوجودية، فإنه لم يسايره في حديثه عن الوجودية وفق المفهوم الفلسفي الضيق الذي ارتبط بها في أواسط القرن العشرين، وطفق يصوغ للوجودية والالتزام مفهوما جديدا يعود بهما إلى زمن سحيق من تاريخ الإنسانية ويجعلهما رديفين للكتابة الأدبية مطلقا «والحقيقة أن المحدثين لم يكتشفوا إلا لفظتي الالتزام والوجودية.

أما معنى الالتزام والتفكير الوجودي فعريقان في الأدب والفلسفة قديمان مثل قدم كل أدب صميم».34 فكل أدب حقيق بهذه التسمية، كل أدب كتب له الخلود وتداولته الشعوب بينها هو أدب وجودي بالضرورة، والوجودية هي الخيط الرفيع الرابط بين أمهات النصوص. ذلك أن «أمثال أولئك الأدباء من القدماء والمحدثين وأمثال هؤلاء المفكرين والفلاسفة، قد اجتمعوا في صعيد واحد واشتركوا

في هم واحد وقرب بينهم اتجاه واحد في الشعور والتفكير. فأولئك وهؤلاء يجهدون أن يمحصوا حقيقة المنزلة البشرية وأن يستوضحوا مصير الإنسان وأن يقصوا أو يصفوا أو يفلسفوا المغامرة الوجودية».35

لذلك يتساءل المسعدي سؤالا إنكاريا «هل بقي ما يفصل بين (بروميتي) في أصفاده ومأساته الدامية و(سيزيف) في مهزلة عبث وجوده القاسية أو بين (كيركيجارد) في فلسفته و(هامليت) في سؤاله المحرق: أن نكون أو لا نكون تلك هي المأساة؟».36

لا يعنينا هنا أن نناقش المسعدي في الفهم الذي يرسيه للوجودية ونظرته الزمانية لها. ولكن الذي يهمنا هو سعيه من وراء هذا التعريف الذي قدمه للوجودية إلى تحقيق هدفين اثنين: أولهما تقويض مسلمة التأثر بالأدب الوجودي الفرنسي التي بنى عليها حسين نقده فيصبح تأثر المسعدي بالوجودية عودة إلى منابع الأدب الإنساني الخالد الأولى شرقا وغربا، لا كما ألمح إلى ذلك الناقد المصري ترجيع صدى لما كتب كامو.

أما الهدف الثاني فهو الارتقاء بـ«السد» إلى مصاف الآثار الأدبية الخالدة التي استطاعت أن تنفذ إلى لب الكتابة نحتا لكيان الإنسان وتخليدا لجهاده من أجل أن يكون.

* غيلان ليس سيزيف: رفض المسعدي رفضا جازما المماثلة التي قام بها حسين بين غيلان وسيزيف، فكشف أهمية ما بين البطلين من فروق أساسية غابت عن حسين. ولعل أبرز الفروق ما تعلق بالباعث على الفعل والغاية منه. فقد كان فعل سيزيف تنفيذا لعقوبة فرضتها الآلهة عليه، أما فعل غيلان فكان اختيارا نابعا عن إرادة وحرية فرديين. ولئن كان جهد سيزيف عبثا محضا فاقدا للدلالة مكتفيا بذاته لا صلة له بالواقع الخارجي وبالإنسان، فإن جهد غيلان محمل بالمعاني والدلالات، متضمن منذ انطلاقه الواقع والطبيعة والإنسان «ولكن الذي يميز شأن سيزيف عن شأن غيلان تمييزا بينا، هو أن الأول رمز إلى بطلان الوجود أو (عبثيته) وخلوه من كل غاية معروفة يمكن الوصول إليها، وكل حكمة قريبة يمكن استكشافها كما يقول الدكتور طه حسين. أما غيلان فلا أراني رمزت به وبقصة جهوده وجهاده إلى شيء من هذا القبيل. بل الذي أعلم هو أن جهود سيزيف عبث محض وقساوة من الأقدار خالصة وأن جهاد غيلان مليء خصب بالمعاني والغايات وإن كتب له الإخفاق آخر الأمر. الذي أعلم هو أني لم أر في تجربة غيلان تجربة الحياة الباطلة تؤول إلى عبث مرير، ولا في جهود غيلان جهود الحي لا تنطوي على حكمة ولا ترمي إلى غاية».37

* وجودية ولكن مسلمة: هذه النقطة هي الأخيرة في رد المسعدي على حسين ساقها مساق التبيين والكشف لا مساق الرد المباشر، إذ لا ذكر لها في مقال حسين. فقد خصص المسعدي الصفحات الأربع الأخيرة من مقاله تقريبا

لتمييز الوجودية التي يندرج فيها «السد» من الوجودية الغربية الموصوفة بالإلحاد. فأكد أنه يتبنى «فهما خاصا» «شرقيا إسلاميا لألوهية الإنسان ومنزلة الإنسان وقدرة الإنسان وشرف الإنسان من حيث هو إنسان».38

ولم يلبث المسعدي أن ربط تجربة غيلان الوجودية بتجربة الفرد المؤمن يسعى إلى خلافة الله في الأرض وإن كان مدركا لمحدودية قدرته إزاء قدرة الله وبالرغم «من أنه يحمل بين جنبيه يقين «المؤمن» بأن الحياة فانية وأنه لا بقاء إلا لله وبأن قدرة الإنسان ليست إلا عجزا بالقياس إلى قدرة الله وبأن الخلود والدوام لم يكتبا بخلق الإنسان بل فقط لخليقة الله».39

بالرغم من كل ذلك لا يجد الإنسان الفرد بدا من أن يتحمل مسؤولية وجوده في الأرض ويقدم على الفعل الحر الذي به وحده يكون إنسانا. ففي ذلك «منزلة الإنسان خالقا لمصيره بيده خلقا حرا، وتلك في الكون منزلته التي كان بها خليفة الله في الأرض والتي أتاحها له قبوله «الأمانة» التي عرضها الله على الكون فأباها خوفا وإشفاقا».40

ليست الوجودية التي يرجع إليها المسعدي إذن ويدور في فلكها «السد» الوجوديةَ الفرنسية الغربية الملحدة، بل هي وجودية إنسانية عامة للفكر الشرقي الإسلامي فيها إسهام ورصيد. وبالوصول إلى هذه الفكرة تمكن المسعدي من أن يسقط نظرية التأثر التي قام عليها نقد طه حسين «السد». فبين للناقد المصري ولقرائه عامة أنه وإن كان مطلعا على الأدب الفرنسي متشبعا به بفعل العوامل التاريخية التي عاشتها تونس مثلما ألح على ذلك حسين في بداية مقاله، فإن هذا التشبع لم يؤد إلى انغلاق المسعدي في حدود الأدب الفرنسي لا يبرحها إلى آداب الشعوب المختلفة زمانا ومكانا، ولم يستطع أن يمحو تأثره الأول والأعمق بتراثه الثقافي الديني الشرقي الإسلامي.

٣- تأويل القراءتين : معضلة المركز والمحيط: لا يمكن في رأينا إدراك أبعاد هذا الجدال النقدي بين حسين والمسعدي والإحاطة بخلفياته ودلالاته إن لم نأخذ بعين الاعتبار العلاقة الثقافية الإشكالية التي حكمت صلات المشرق والمغرب العربيين قديما وحديثا وما تزال تحكمها إلى اليوم.

ففي هذه العلاقة قام المشرق مركزا ثقافيا مهيمنا لا يعرف من إنتاج المغرب الأدبي الشيء الكثير ولا يعنيه أن يعرف عنه الشيء الكثير، وهمش المغرب إلى المحيط والأطراف القصية، يعرف كل شيء عن حياة المشرق الأدبية ويتطلع جاهدا إلى أن يدخل المركز ويندغم به، فلا يستطيع إلى ذلك سبيلا. هنا مبدع تونسي يكتب أدبا جديدا بكرا لا يعرفه أحد من نقاد المركز، سعى في الأربعينيات إلى أن يوصل مخطوطه «حدث أبو هريرة قال..»، إلى عميد الأدب العربي طالبا منه إجازة نشره، وأرسله إليه فعلا لكن الناقد المصري الكبير لم يلتفت إليه ولم يلق

إليه بالا. فحاول ذلك ثانية في الخمسينيات وقد بلغ أعلى مراتب القرار في بلده وأصدر في الناس كتابا، فأرسل بكتابه إلى مصر وأديبها يطمع في قراءة تعلي من شأن «السد» في العالم العربي كله.

وهنالك ناقد مصري من فطاحلة الأدب العربي المعاصر ومن رواد التجديد والتنوير والتحديث يـرده كتاب مـن تونس البلد المستقل حديثا الذي يزمع زيارته عن قريب، فيقرؤه وينتوي الكتابة عنه في عموده بجريدة «الجمهورية». ولكنه يفاجأ بنص لا عهد له به، وبشكل في الكتابة لم يألفه لدى أدباء العرب، وبتعامل مع اللغة العربية غريب جديد. فيحاول الناقد الفهم ويحاول، ويشك في أمره ويحاول، ويسعى إلى نقد النص وقول كلمة فصل فيه. فينبو عن الطريق السليمة، الطريق الصعبة، طريق مواجهة النص في حد ذاته وقراءته من الداخل، وينحو يطلب مؤونة في الطريق السهلة، الطريق المخادعة، طريق قراءة النص من خارجه. فيتكئ على ثقافة المؤلف وتكوينه الأدبي وتاريخ موطنه وما خضع له من استعمار مس الثقافة واللغة كما مس الجغرافيا والمعاش.

ولما امتنع عليه أن يلحق النص الذي بين يديه بالمركز الأم، المشرق العربي ومصر تحديدا، التفت إلى المركز الأكبر، الثقافة الغربية والفرنسية تحديدا. فانتهى من ذلك إلى مسألة تأثر المسعدي بالأدب الفرنسي ووجد في كامو عونا له يثري به تحليله ويستمد منه دليلا لا يرد، فخلص جازما إلى تأثر المسعدي بـكامو موحيا بأن «السد» نسخة من «أسطورة سيزيف» وصدى له. وكانت نتيجة إلحاح حسين على مسألة التأثر هذه بكامو أن جاء مقاله انطباعيا سطحيا مرتبكا إن في تحديد الانتماء الأجناسي وإن في تحديد أسباب الإعجاب بالأثر تحديدا دقيقا، ولم يزد في أحسن الأحوال عن أن يلخص «السد» أحداثا وشخصيات.

على الرغم من ذلك لم يخف المسعدي في ثنايا تعليقه على نقد حسين سروره بما كتب فيه وتشرفه به. لكن هذا أيضا لم يمنعه من أن يناقش العميد نقاشا جديا ويكشف صراحا حينا وتلميحا حينا آخـر، نقاط ضعف نقد العميد وتقصيره. فوقع في ما عبر عنه في مفتتح تعليقه من نفور واستهجان لحديث المؤلف عن أثره ودفاعه عنه. فانبرى على العكس من ذلك تماما يدافع عن نصه ويرد على قارئه، بل يجاوز ذلك إلى تفسير النص وتحديد دلالاته ومعانيه، وهو الذي توقف طويلا في سياق رده على طه حسين ينفي أن يكون الفهم معيارا في نقد النص الأدبي ويبين فضل أن تتعدد دلالات النص بتعدد قرائه. فلكأن المسعدي قد رغب بعد أن لمس ضعفا في نقد حسن وتسرعا في استخلاص الأحكام أن يستظهر عميق معارفه الأدبية والفلسفية وطريف تصوراته الجديدة كل الجدة في الفن والحياة والحضارة الإنسانية. فكان شبيها في ذلك بالتلميذ ما إن تتوافر له

فرصة ليظهر على أستاذه ويغلبه حتى يغتنمها. وغاية المسعدي الأولى في ذلك أن يقتحم المركز ويتبوأ فيه المنزلة التي يرى نفسه جديرا بها جنبا إلى جنب مع طه حسين.

هذه الرغبة المحمومة في الدخول إلى المركز وتجذير الذات في الثقافة العربية قد أوقعت المسعدي في مزلق النظرة الكلية التعميمية للوجودية. فقد تفطن إلى حرص حسين على إلحاقه بالمركزية الغربية، فركز رده على إقصاء هذه الفكرة إقصاء بالإشارة إلى التباعد بين مفهوم الوجودية والفكر الغربي الحديث وجعلها تيارا أدبيا إنسانيا متناميا في الزمان والمكان من جهة، وبتنزيهها عن الإلحاد من جهة ثانية فأثبت لها أواصر متينة مع الدين عامة والإسلام تحديدا.

ولا يخفى ما في هذا الرأي من إسقاطات تاريخية وتسرع في التحليل وربط آلي بين الظواهر الأدبية والفكرية، وما فيه كذلك من تنافر مع المنزع الوجودي في كتابات المسعدي نفسه، فهي فعلا بالفلسفة الوجودية الغربية في القرن العشرين أوثق صلة من أي تيار فكري أو أدبي آخر، دون أن يعني ذلك طبعا أنها انتساخ لآثار كامو أو سارتر.

ولعل سعي المسعدي إلى الاتصال بالمركز واقتحامه كاتبا مبدعا مجددا متأصلا في لغته وثقافته، كان جزءا من تطلع وطن بأكمله إلى أن ينفتح بعد طول استعمار على عالمه العربي والمركز منه تحديدا. ففي السنة نفسها التي أرسل فيها «السد» إلى حسين وجرى فيها هذا الجدال، دعاه بورقيبة إلى زيارة تونس المستقلة، ودعاه معهدها العالي لتكوين المعلمين إلى الإشراف على أول امتحان شفوي يعقد بين طلبته41.

أما لماذا حسين بالذات؟ فسر ذلك أن الدولة الجديدة كانت تريد أن تتواصل مع الطرف التنويري التحديثي في المركز لا غيره، لأنها تتطلع إلى أن تدخل المركز بمشروعها الحضاري الثقافي وكان التنوير والتحديث قطب الرحى فيه.

لكأن الدعوة قامت إثباتا لحسين أن في ربوع تونس تنشأ الدولة التي حلم بها والثقافة التي دعا إليها والتعليم الذي ناضل من أجله. ويبدو أن طه حسين قد فهم الرسالة حقا إلى حد التغني بما رأى في تونس من تنوير وتحديث مسا ركائز الحكم ومناهج التعليم ومنزلة المرأة في المجتمع، وحق لتونس بفضلهما أن تكون أنموذجا يقتدي به المركز.42 أما عن التجربة الأدبية البكر، تجربة «المسعدي» فقد قصر العميد عن فهمها وتقديرها التقدير الصحيح. فهل أعوزته الأدوات النقدية فحسب؟ أو أنه كان يرفض في قرارة نفسه وهو الأديب المتزعم الحياة الأدبية في المركز، أن يقر للمحيط بالتفوق والريادة؟

الهوامش

-1 نقد طه حسين «السد» في جريدة «الجمهورية» المصرية في 27 فيفري 1957. وقد نشرت مجلة «الفكر» مقال حسين في عدد ماي من السنة نفسها وأردفته بتعليق للمسعدي حرضته المجلة على كتابته. وقد نشر طه حسين مقاله ذاك في كتابه «من أدبنا المعاصر» الصادر بالقاهرة سنة 1965. وقد نشر الشاعر نور الدين صمود المقالين في كتاب له يحمل عنوان» محمود المسعدي وكتابه السد» عن الدار التونسية للنشر سنة 1973. وقد اعتمدنا هذا الكتاب في دراستنا وإليه نحيل.

-2أبو القاسم محمد كـرو، طـه حسين والمغرب العربي، مؤسسات بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،2001، ص111.

-3الفكر، السنة الثانية، عدد 8، تونس ماي 1957.

-4أبو القاسم محمد كرو، طه حسين والمغرب العربي، ص- ص 112 113-.

-5 نور الدين صمود، محمود المسعدي وكتابه السد، ص 12.

-6 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-7م. ن، ص. 16.

-8م. ن، ص. ن.

-9م.ن، ص18.

-10م. ن، ص 16.

-11 م. ن، ص.11.

-12م. ن، ص- ص11-12.

-13م. ن، ص.16.

-14 م.ن،ص. ن.

-15م.م، ص.ن.

-16م.ن، ص.12.

-17 م.ن، ص.9.

-18 م.ن،ص12.

-19 م.ن، ص.ن.

-20م.ن، ص.13.

-21م.ن، ص.13.

-22 م. ن، ص. 14.

-23 م. ن، ص. 18.

-24 م. ن، ص.19.

-25 م. ن، ص.20.

-26 م. ن، ص - ص 20-21.

-27 م. ن، ص.21.

-28 م. ن، ص. ن.

-29 م. ن، ص. ن.

-30 م. ن، ص. ن.

-31 م.ن، ص.22.

-32 م.ن، ص.24. يذكر في هذا السياق أن كتابي «أسطورة سيزيف» و»سوء تفاهم» لألبير كامو قد صدر أولهما سنة 1942 وثانيهما سنة 1944. أما كتاب «السد» فقد ألفه المسعدي حسب ما ذكر في آخر الكتاب بين «سبتمبر 1939 ويونية 1940».

-33 م.ن، ص.ن.

-34 م.ن، ص.25.

-35 م.ن، ص.26.

-36 م.ن، ص.ن.

-37 م.ن،ص.25.

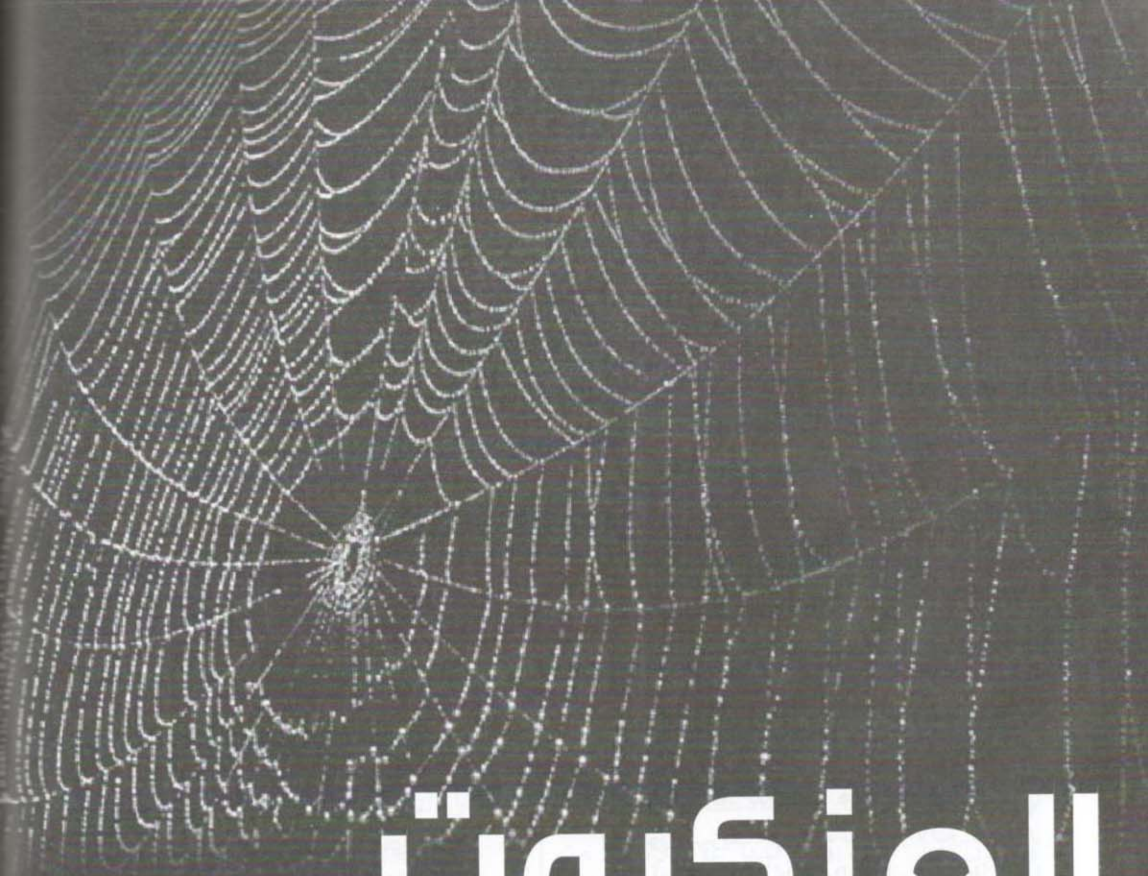
-38 م.ن، ص.ن.

-39 م.ن، ص.29.

-40 م.ن، ص.ن.

-41أبو القاسم محمد كرو، طه حسين والمغرب العربي، ص، 67.

-42 انظر مقال» تونس» لطه حسين في «الجمهورية» بتاريخ 3-8-1957 وقد نقله أبو القاسم محمد كرو في كتابه، ص-ص 181-186.



العنكبوت

.. قصة حكاية للروائي منصور مهني شعرنة الرواية في سرد الأحداث

لونار حسن

«العنكبوت» رواية للروائي منصور مهني، عربها محجوب العياري عن الفرنسية، وصدرت نسختها المعربة عن دار رؤية للنشر والتوزيع ٢٠١١، حملت إهداء نصه «إلى جميعهن مرة أخرى وإلى الأبد».

فبمجرد التفكير بالإهداء، نجد أنفسنا نهيم في عالم مهني الغرائبي المبهم الذي يلجنا إليه عمداً من دون إدراك لنا بأننا أمام روائي يحتال بلغته ورؤاه الفكرية على ذهنية القارئ الذي من المحتمل أن ينساق وراءه، فيدخل طوعاً إلى مجاهيل ما تفضي إليه روايته.

في العنكبوت، نحن أمام قصة طويلة أكثر مما هي رواية، تنطبق عليها شروط الرواية من حيث البيئة والزمان والمكان وتعدد الأصوات، أو ربما هي رواية قصيرة زاخرة بالأحداث، حاملُ فكرتها شخصيات أتكل عليها الروائي لتخوض معركته مع الفكرة والحدث.


الكاتب التونسي منصور مهني

فارس هو الحامل الأساس، الشخصية المحورية الرابطة بين الشخصيات الأخرى وحاملة الفكرة، عليه أن يكتب حكاية طلبها منه الناشر لنشرها ضمن سلسلة جديدة، لكنه لم ينجح أبداً في الكتابة تحت الطلب، من هنا تبدأ أولى خيوط نسيج الرواية، الحكاية التي يجب أن يكتبها تحت الطلب.

وهل ثمة قدرة على الكتابة حينما نكون مرهقين، أو لا تكون لنا رغبة في الكتابة؟

يدفع الروائي بطلهُ إلى القلق، فهو محكوم بفترة وبعدد صفحات محددين، القلق يخلق حالة لاتوازن لاإرادي، إذن أراد مهني هنا تبيان أن الكتابة فعل لاإرادي، وليس صناعة تقوم على مبدأ القرار والدراسة والتخطيط، فهي فعل مبتكر وليد أمزجة ولحظة مسيطَرة.

يقول «كيف نشرح للناس أن ممارسة الكتابة كممارسة الحب تماماً». في هذا الإطار علينا تقبل فكرة أن العملية الإبداعية تستدعي وجود طرفين متعاونين في إنتاج المادة الإبداعية، وهما الملهم والمبدع، فالعلاقة بينهما تكاملية غير منفصلة، إذ لا يمكن للمبدع إنتاج أي نص من دون ملهم وكذلك لا ملهم من دون مبدع. لذا كان على فارس إيجاد ملهم لكتابة الحكاية، ليذهب بعيداً عن أجواء العائلة الصاخبة، حيث الزوجة والأطفال ويستقر في نزل بحري ليومين، تربطه هناك علاقة صداقة مع أشخاص عاديين مثله في الظاهر، ولكنهم في الباطن يختبئون وراء أقنعة على حد قول المترجم.

استخدم الروائي أشخاصه بتقنية عالية، لنكتشف منهم تعدد الأجناس الأدبية في الرواية من قصة وشعر ومسرح ورسم، وقد خصص الكاتب الحامل لكل جنس من هذه الأجناس.

فارس بطل القصة الطويلة أو الرواية، يبحث عن موضوع لحكايته بامتداد الزمان والمكان أو بتشابكهما لخلق بيئة حيادية. الروائي يركن بطله إليها كرقعة الشطرنج، فيقفز وفق المربعات المتاحة له للوصول إلى النهاية.

بالحديث عن الأجناس الأدبية المتنوعة الموجودة في الرواية كما أشار إليها أيضا محمد البدوي، نجد ان شخصية الرياش حملت لواء المسرح لشغفه بالمسرح، وجاء لقبه من كونه كان يطلق لحيته تارة ويحلقها تارة، وأحيانا يكون له شاربان وأحيانا يكون من دونهما، وهذا متأت لا شك من حبه للمسرح برغم كونه شاعرا وروائيا

وصحفيا وألف شيئا آخر. وكما يقول إنه لا يحتمل الظهور على هيئة واحدة، ولولا المسرح وتغيير المظهر، لكان بلا شك قد قتل نفسه.

أما لماذا اختار مهني أحد شخوصه مسرحيا، فهذا يعود إلى ولعه بالمسرح، وقد ظهر المسرح في الرواية عبر تطابق البيئة مع أجواء خشبة المسرح، المكان/ المنشية/ مطعم الفندق والقاعة المشرفة او المفتوحة على الشاطئ والبهو، كل تلك العناصر تشكل مكانا موحدا لخشبة المسرح.

وثمة مشهد مسرحي متكامل في الملهى، أما المشهد الأخير فكان في بيت الجد القديم بكل ما تحمله هندسته من دلالات وإيحاءات وأجواء غريبة سيطرت عليه، بوجود مخلوقات أخرى لا مرئية تظهر فجأة بمجرد دخول فارس والسائحة الإيطالية إليه.

أما فن الرسم والذي أولع به مهنى، فنال مساحة لا بأس بها من الاهتمام عبر شخصية زاهـي/ الفراش/ وهي شخصية متصالحة مع ذاتها، قدمها لنا الـروائي بمزاج بسيط وعفوي، يختلف عن مزاج الفنان كما يعبر عن نفسه خلال محاكاته للواقع بطقوس خاصة وفريدة من نوعها في عالم الناس العاديين.

الفراش، قلما تراه من دون ابتسامة، فكأنه يتواءم مع اسمه الذي يعني المرح، وقد وجد الروائي في روايته بيئة خصبة يستطيع عبرها أن يعبر عن رؤاه الإبداعية والفنية، وقد دعم ذلك بذكر العديد من الألوان مع التركيز على الأزرق، ليثير فينا تساؤلات حول دلالتها.

- كانت الساقان دقيقتين في السرير الأزرق.
- يسأل نفسه عما إذا كانت الأرض نفسها زرقاء.
- هنا ولدت خلف هذا الباب القديم الأزرق.
- كان فارس يراقب البحر تارة والسماء تارة أخرى كما لو أن زرقتهما المتدرجة ستخف إلى نجدته.

لم يقتصر خلال رسم لوحته/ الرواية على اللون الأزرق حسب، بل حاول مزج ألوان اخرى كالأبيض والأسود والأحمر والبنفسجي والأصفر.

- لبس قميصه وتبانه الأبيضين ونعله الجديد.
- تضع فستاناً أسود تسحبه بتؤدة على ركبتيها.
- يرتدي جبته العظيمة الزرقاء البنفسجية.

باختصار شديد، كان الرسم واضحا بالتساوي مع غيره من الفنون والأجناس الأدبية، لكن كل ذلك لا يعتق الرواية من وقوعها في شرك اللغة الشعرية التي كان لا بد من ان تكون المحور الأسـاس لدراستنا هـذه، على ان الشعر أبرز الأجناس الأدبية التي اخترقت جسد النص السردي لدرجة الاحتلال والتربع على عرش اللغة.

فإذا قلنا ان الرواية مترجمة وسلمنا بضرورة الترجمة، لما لها من اهمية في عملية تلاقح الثقافات المتنوعة، فإنها هنا كانت مجندة بامتياز في خدمة نص شعري، أبـدع فيه العياري عبر الاحتفاظ بالجمالية المتميزة للمفردة الشاعرية، بل زادها أناقة وتأثيراً لأنه ترجم النص عن حب وإعجاب.

هذا لأن الكاتب بحد ذاته اعتمد على موسقة الكلمات، إذ أن الموسيقى قد تكون لازمة في التعبير عن فكرة الرواية، حتى يصل بها للذروة في التعبير

الشعري، وبذلك يكون قضى قضاء مبرما على الملل الذي قد يستولي على القارئ. ثم أن مهنى لم يعتمد في التعبير عن الفكرة بلغة شعرية حسب، بل طعم نصه بمقتطفات مختلفة من الشعر، ونقرأ:

«ليسبوس
أرض ليالي النشوة والاسترخاء
يا لذة عقيما!
هي الليالي في مراياها
تجعل الفتيات ذوات العيون الغائرة
الفتيات المتيمات بأجسادهن
يداعبن فاكهة بلوغهن اليانعة
ليسبوس
أرض ليالي النشوة والاسترخاء».

بقي علينا أن نوضح بأن لغة مهنى لم تكن شعرية بالمعنى الدقيق، بل نثراً شعريا مفتوحا على مصراعيه، يطرب النفس بما يحدثه من إيقاع موسيقي في المجاز والإيحاء بما يناسب ذائقة كل قارئ بحسب اعتقادي.

وبالعودة إلى شخصيات الرواية، نجد أن أميمة بقيت المحرك أو الخيط الرابط بين جل الشخصيات من دون ان يكون لها تأثير مباشر على تغيير مجرى الأحداث، أما السائحة الإيطالية، فبالرغم من دورها الصغير إذا ما اعتبرنا الرواية مسرحة، فقد كان لها الفضل في توجيه الرواية نحو مسارها الذي أراده الروائي، لأنه ابتدعه لأجل ذلك الغرض، حتى يصل بنا في النهاية إلى بيت



رواية العنكبوت

الجد الذي كان متزوجا من جنية.

ثم بعد كل هـذا، ألا يسعنا أن نقرأ أيضا في الرواية دوافع جنسية؟ ألم يكن النص حافلا بالجنس وبتلك الحاجة الكامنة لكلا الجنسين واحدهما للآخر؟ فهو يقول «هناك قريباً، كانت مستلقية على ظهرها عارية الصدر، تعرض نهديها المنتصبين كصرخة في ذاكرة الزمان، نهديها المنتصبين كفرخي ملاك يطرفان من خلال عين إعصار بحثاً عن نفس معذبة مستعدة للتحول إلى قربان على مذبح الجمال».

نلاحظ أن الروائي بالرغم من وجوده في بيئة منفلتة من عقال الموروث والمحظور، إلا انه بدا محافظاً إلى حد ما، مراعيا لشروط المجتمع، وإن كان النص قد كتب بالفرنسية، فقد تحدث عن الجنس بما يشبه القداسة، ولجأ في ذلك إلى التحايل على التعبير والمفردات المستخدمة للقيام بذلك الفعل، بعيداً عن التشويه والإيغال، فكانت تلك الفلاشات الجنسية عنده شفافة، موحية، ومعبرة بعيدة عن الإثارة، يقول «يتجه نحوها، يجلس الى جانب السرير، يداعب وجهها برفق، تتنحى قليلا من دون أن تعرف هي نفسها إن كانت تفعل ذلك حياء أو لتتخلي له مكانا إلى جانبها، يرفع الغطاء، ويندس لصقها ضاما إياها بقوة بين يديه، تضع يديها الصغيرتين على عنقه وتوشوش له وقد اعترتهما حمى مباغتة.. ترفق بي.. حذار.. انتظر».

من مصادر ابن خلدون ومظاهر فرادته

أحمد الحذيري
أكاديمي من تونس



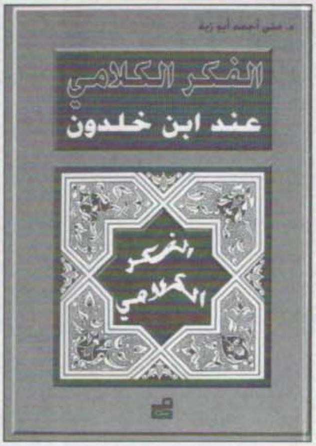
تجاوز إشعاع العلامة التونسي عبد الرحمن بن خلدون، الحدود المغاربية والعربية، ليشمل ضفتي المتوسط، فانتشرت أفكاره بفضل الترجمة، وأثرت فيمن جاؤوا بعده من علماء الاجتماع والتاريخ، وقد مرت على وفاته ستة قرون، وبهذه المناسبة كان الحرصُ في السنوات الأخيرة، أن تتعدد التظاهرات الاحتفالية بين الندوات الوطنية والعالمية والمعارض الوثائقية وتحقيق كتابين من مؤلفاته، وإصدار كتب مستوحاة من سيرته وتبسيطها للأطفال واليافعين، ومشاركات في معرض بإسبانيا في القصر الملكي بإشبيلية تحت عنوان ابن خلدون والمتوسط في القرن الرابع عشر.

رسم المقريزي[1] لابن خلدون في ترجمته، صورة جديرة بالتسجيل، فثمن إنتاجه وأعلى من شأنه ومنحه قدرَهُ، إذ قال عنه «الرجل الفاضل، جم الفضل، باهر الخصل رفيع القدر، ظاهر الحياء، أصيل المجد، وقور المجلس، خاص الزي، عالي الهمة، عزوف عن الضيم، قوي الجأش.. متعدد المزايا، شديد البحث كثير الحفظ، صحيح التصور.. مفخر من مفاخر التخوم المغربية.[2]

فرادته وتميزه

أجل هو مفخرة من المفاخر، لأنه في عداد الفلاسفة فيلسوف، وبين المؤرخين هو منشئ علم التاريخ، وفي حساب علماء الاجتماع منشئ علم العمران البشري والاجتماع الإنساني، عاب على الذين بحثوا في القضايا الاجتماعية قبله، أنهم كانوا يتبعون منهج الوعظ والخطابة، أي إنهم كانوا يحاولون الإتيان بالأقوال المقنعة لاستمالة الجمهور إلى رأي أو صدهم عنه، أو في حملهم على منهاج يكون فيه حفظ النوع وبقاؤه، أما هو فلم يؤلف مقدمته لهذا الغرض أو ذاك، وليس همه أن يعظ الجمهور أو أن يدعوهم لاتباع الطريق القويم والأخلاق المحمودة، بل كان قصده أن يبحث في طبيعة الحياة الاجتماعية ليستكشف القوانين التي تقوم عليها، أكانت لديه تلك القوانين ذميمة أم حميدة.[3]

وهذا الوجه من الدراسة لا يتاح إلا لمن ثبت



لديه أن الظواهر الاجتماعية، لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، ولا حسب ما يريده لها الأفراد، وإنما حسب قوانين ثابتة مطردة، أي إن الظواهر الاجتماعية لا تشذ عن بقية ظواهر الكون، محكومة في مختلف مناحيها بقوانين طبيعية تشبه القوانين التي تحكم ما عداها من ظواهر الكون، كظواهر الفلك والطبيعة والكيمياء والحيوان والنبات، ما يستوجب في رأي ابن خلدون أن تدرس دراسة «وضعية» كما تدرس ظواهر العلوم الأخرى للوقوف على طبيعتها وما يحكمها من قوانين.

وهذا بحد ذاته، مظهر من مظاهر فرادة ابن خلدون وتميزه، نقول ذلك في محاولة منا لإنصاف صاحب المقدمة ممن سولت لهم أنفسهم - خارج حدود البحث العلمي ولاعتبارات يضيق المجال عن ذكرها، التعريض به وعدم التورع عن اتهامه بالسرقة، أو بالتحديد عن اتهامه بالسطو على نظريات إخوان الصفا، حتى قال أحد هؤلاء المتجنين عليه «القضية هنا أكبر من أن تكون ظنية، فاللغة لغة نصوص.. وظاهرة السطو التاريخي مسألة متعارف عليها، وهذه المرة لا تتعلق بأفكار قال عنها صاحبها (ابن خلدون) أكثر من مرة، إنها أفكار غير مسبوقة وإن المقدمة التي ألفها لم يفطن إلى مثلها أحد من قبل، وربط محمود إسماعيل ما توصل إليه حول سطو ابن خلدون، بأخلاقيات الرجل وممارساته السلوكية وتطلعاته وطموحاته

السياسية ووصفه بالانتهازية.

وبالرغم من محاولة هذا الباحث، توضيح فكرته لجعلها ترتقي إلى مصاف الحقيقة العلمية فإن جامعات عربية عدة، رفضت رفضًا قاطعًا الانسياق وراء ما قاله إسماعيل، وسعيه للإساءة إلى رمز من الرموز الثقافية العربية، تحفظوا على فكرة السطو التي سنسعى - كما تأكد لنا- إلى دحضها من دون تعصب، لأن المسألة أعمق من ذلك بكثير.

تتمثل فرادة ابن خلدون في الإحاطة والنقد والعبرة، ليست فيما اطلع عليه وطالعه، ولكن في كيفية توظيف اطلاعه ومطالعاته، وإن ما عابه عليه الباحث المذكور من عدم الإحالة على إخوان الصفا[4] لا ينقص في شيء من قيمة ما كتبه ابن خلدون، لأننا إذا طالبناه، نكون قد ارتكبنا ما يمكن تسميته بالانزياح التاريخي (anachronisme historique)

وهذا ما وقع فيه الباحث الذي غاب عنه أمر أساس في الثقافة العربية والإسلامية، ونعني مسألة الإجازة التي قال عنها طه حسين "كان القدماء من العلماء يهدونها إلى تلاميذهم، فتكون إذنا لهم بأن ينقلوا عنهم هذا الكتاب أو ذاك مما نقلوا عن غيرهم، أو أنشأوا من عند أنفسهم.[5]

ولو سايرنا الباحث لطالبنا ابن خلدون بالإحالة على كل التراث العربي والإسلامي، بل وعلى التراث اليوناني كذلك، وليس على رسائل إخوان الصفا حسب.

والأجدر بنا بدلا عن ذلك أن نحاول الوقوف جَليا على مصادر صاحب المقدمة، لأننا كلما وقفنا على مصادره المتنوعة تسنى لنا أن نفهم ابن خلدون أكثر،[6] ففكر صاحب كتاب العبر ينشأ من عدم وإنما فيه مع بعض أمهات كتب المعرفة العربية والإسلامية التشابه حينا والتطابق حينا آخر، ولكن السياق الذي اعتمده ابن خلدون غير الذي وردت فيه المفاهيم والأفكار فيما صنفه العرب والمسلمون قبله.



بهذا نصل إلى القسم الثاني من البحث، وسأعرض فيه أهم نتائج بحث كنت أنجزته قبل سنوات وقفنا فيه على بعض مظاهر فرادة ابن خلدون قبل إثارة الضجة التي افتعلها إسماعيل حول ما أسماه بسطو ابن خلدون بوقت طويل.

لقد درسنا صدى ما وصلته المعرفة العربية والإسلامية في عصر ابن خلدون عبر المقدمة - على وجه الدقة - ولم نتناول مؤلفه الكامل (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر).

تتبعت هذا الصدى عبر دراسة موضوع العدل والظلم، بإجراء مقارنة بين المقدمة وكتاب (إحياء علوم الدين) للغزالي، فلفت انتباهي كتابٌ مهم نشرَهُ محمد عبد السلام، أبْرَزَ فيه أن منزلة ابن خلدون في التفكير العربي والإسلامي بخاصة، بل في الفكر البشري عامة، تقتضِي منا تأسيس فهم نص

المقدمة والتذكير بأهم ما اسعهم بتكوين مصادر ثقافته، وهو ما وضح بعضه في كتاب له نشر بالفرنسية منذ سنة 1983،[7] وتتبع المفهوم مقارنا بما جاء عنه في المقدمة وما كان ورد عند مؤلفين كالفارابي ومسكويه والراغب الأصبهاني والطرطوشي والماوردي والغزالي وابن تيمية وغيرهم.[8]

أما بحثنا المشار إليه آنفا، فتركز على المقارنة بين ما جاء في كتاب الغزالي (إحياء علوم الدين) ومقدمة ابن خلدون، إذ افتتحنا البحث بتقديم الكتابين، وتناولنا العدل عبرهما وخلصنا للحديث عن الظلم بين المؤلفين، لدراسة منهاج كل منهما وختمناه باستنتاجات عامة.

I- تقديم الكتابين

1- «المقدمة» ليست كتابا مستقلا بنفسه، فهي الكتاب الأول من مؤلف ابن خلدون الموسوم بـ»كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أخبار العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر». وأما كتاب «إحياء علوم الدين» للغزالي فهو مستقل بنفسه.

2- وضع "المقدمة" صاحبها، لغاية أساسية تكمن في تصحيح الأخبار، فقد أدرك ابن خلدون أن الحاجة لنقد الأخبار تتجاوز النظر في الرواة وتعديلهم وتجريحهم إلى تمحيص الأخبار نفسها ومعرفة مدى صدقها وصحتها، ومطابقتها للواقع بمقتضى قانون المطابقة الذي ضبطه على النحو التالي فـ"القانون في تمييز الحق من الباطل في الأخبار بالإمكان والاستحالة أن ننظر في الاجتماع البشري الذي هو العمران، ونميز ما يلحقه من الأحوال لذاته وبمقتضى طبعه، وما يكون عارض لا يعتد به وما يمكن أن يعرض له. وإذا فعلنا ذلك، كان لنا قانونا في تمييز الحق من الباطل في الأخبار والصدق من الكذب بوجه برهاني لا مدخل للشك فيه - وحينئذ، فإذا سمعنا عن شيء من الأحوال الواقعة في العمران علمنا ما نحكم بقبوله مما نحكم بتزييفه وكان ذلك لنا معيارا صحيحا يتحرى به المؤرخون طريق الصدق والصواب فيما ينقلونه".[9]



أما كتاب «الإحياء» فأراده صاحبه إحياء لعلوم الدين وبعثا لها بعد موات «أدلة الطريق هم العلماء الذين هم ورثة الأنبياء، وقد شغر منهم الزمان ولم يبق إلا المترسمون، وقد استحوذ على أكثرهم الشيطان واستغواهم الطغيان. فصار يرى المعروف منكرًا والمنكر معروفًا، حتى ظل علم الدين مندرسًا ومنار الهدى في أقطار الأرض منطمسًا. ولما كان هذا ثلمًا في الدين ملمًا وخطبًا مدلهما رأيت الاشتغال بتحرير هذا الكتاب مهما، إحياء لعلوم الدين وكشفا عن مناهج الأئمة المتقدمين وإيضاحًا لمناهي العلوم النافعة عند النبيين والسلف الصالحين.[10]

وهكذا، تكون علوم الدين غاية في كتاب الإحياء، بينما هي من «المسائل» في «المقدمة» لأن موضوعها أساسا هو علم العمران البشري، يقول ابن خلدون»وكأن هذا علم مستقل بنفسه، فإنه ذو موضوع وهو العمران البشري والاجتماع الإنساني، وذو مسائل وهي بيان ما يلحقه من العوارض و الأموال لذاته واحدة بعد أخرى، و هذا شأن كل علم من العلوم وضعيا كان أو عقليا».[11]

-3 الكتابان ينطلقان من الواقع، ولكن الفرق بينهما هو أن ابن خلدون ينطلق من الواقع ليبني نظرية (...) والغزالي ينطلق من واقع علم الدين فيه مندرس، ليصلح سلوك الناس.

-4 تجمع بين الكتابين صفة الشمول، شمول كل كتاب في ميدانه، فالإمام الغزالي يلقب بحجة الإسلام وعبد الرحمن ابن خلدون مرجع في علم العمران، ويمكن القول في هذا السياق إنه "حجة" في هذا العلم بالاعتماد على ما جاء "تاريخه" عامة وفي الجزء الأول منه خاصة.

فـــ»المقدمة» - كما ذكرنا - هي الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، وهو كتاب يقع في سبعة مجلدات، يشمل الأول منها:

- خطبة الكتاب.
- مقدمة: في فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه والإلماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط والأوهام، وذكر شيء من أسبابها.
- الكتاب الأول: في طبيعة العمران في الخلقية وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والصنائع والعلوم ونحوها وما ذلك من العلل والأسباب.
- الباب الأول: في العمران البشري على الجملة وفيه مقدمات[12].
- الباب الثاني: في العمران البدوي وذر القبائل والأمم الوحشية.
- الباب الثالث: في ذكر الدول والخلافة والملك وذكر المراتب السلطانية.
- الباب الرابع: في العمران الحضري والبلدان والأمصار.
- الباب الخامس: في الصنائع والمعاش والكسب ووجوهه.
- الباب السادس: في العلوم واكتسابها وتعلمها.

أما كتاب «الإحياء»[13] فيشمل أربعة أرباع يحتوي كل ربع منها على عشرة:

أ-ربع العبادات: كتاب العلم - كتاب قواعد العقائد - كتاب أسرار الطهارة - كتاب أسرار الصلاة - كتاب أسرار الزكاة - كتاب أسرار الحج - كتاب آداب تلاوة القرآن - كتاب الأذكار و الدعوات - كتاب ترتيب الأوراد في الأوقات.

ب- ربع العادات: كتاب آداب الأكل - كتاب آداب النكاح - كتاب أحكام الكسب - كتاب الحلال والحرام - كتاب آداب الصحبة والمعاشرة مع أصناف الخلق - كتاب العزلة - كتاب آداب السفر - كتاب السماع والوجد - كتاب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر - كتاب آداب

المعيشة وأخلاق النبوة.

ج- ربع المهلكات: كتاب شرح عجائب القلب: كتاب رياض النفس - كتاب آفات الشهوتين - كتاب آفات اللسان - كتاب آفات الغضب والحقد والحسد - كتاب ذم الدنيا - كتاب ذم المال والبخل - كتاب ذم الجاه والرياء - كتاب ذم الكبر والعجب - كتاب ذم الغرور.

د-ربـع المنجيات: كتاب التوبة - كتاب الصبر والشكر - كتاب الخوف والرجاء - كتاب الفقر والزهد - كتاب التوحيد والتوكل - كتاب المحبة والشوق والأنس والرضا - كتاب النية والصدق والإخلاص - كتاب المراقبة والمحاسبة - كتاب التفكر - كتاب كر الموت.

يتضح من دون عناء أن كلمة «ربع»، مستوحاة من تقسيم القرآن الكريم، وهو أمر محمود في ذاته، إلا أن حرص الغزالي الشديد على أن يشمل الربع عشرة كتب، قد يوحى بأن للمسائل الأهمية نفسها، وأن المؤلف تكلف «العدل» بين الفصول في كتابه، وهو ما لم يأبه له ابن خلدون الذي قسم كتابه إلى ستة أبواب (فصول كبرى) فيها فصول تطول وتقصر ويعد هذا هو العدل الحقيقي.

II-المنهاج في الكتابين

1-عندما يتناول ابن خلدون مسألة، نراه يدرسها في إطار علاقتها بمجموعة قضايا أخرى. فهو يتسلسل من الباب الأول إلى الفصل الأخير. فالكتاب مبني بناء منطقيا ولا يمكن أن نقدم أو نؤخر فصلا على آخر من دون أن يختل التوازن، لذلك نراه يقول «و قد مر بك» و«بناء على هذا»، و«اعلم أنه قد تقرر لك فيما سلف أن الدولة في أول أمرها لا بد لها من الرفق في ملكتها والاعتدال في إيالتها». (*)

معنى ذلك أن «المقدمة» لا تفهم إذا قدمنا أو أخرنا الفصول. وأما كتاب «الإحياء» فيمكن أن نفهمه ونقف على الغرض من تأليفه، وحتى وإن قدمنا وأخرنا، لأن الغزالي يتحدث عن القضايا بصورة منفصلة. وهنا لا بد أن نشير إلى أن الغزالي حاول تبرير بناء كتابه ولكن برغم هذا التبرير، يبقى البناء مفتعلا.

يقول الغزالي في مقدمة كتاب الإحياء «وإنما على تأسيس هذا الكتاب على أربعة أرباع أمران: أحدهما وهو الباعث الأصلي أن هذا الترتيب في التحقيق والتفهيم كالضروري»، ثم يقول «الباعث الثاني أني رأيت الرغبة من طلب العلم صادقة في الفقه الذي صلح عند من لا يخاف الله سبحانه وتعالى. وهو مرتب على أربعة أرباع والمتزيي بزي المحبوب محبوب، فلم أبعد أن يكون تصوير الكتاب بصورة الفقه تلطفا في استدراج القلوب». (**)

2- عمد ابن خلدون في «المقدمة» إلى لغة وصف وتحليل واستنباط واستدلال، تتماشى والموضوع الـذي طرقه، أما الغزالي فأكثر من الأوامـر والنواهي (افعل كذا.. لا تفعل كذا.. إياك و كذا.. (فيقول مثلا و هو يتحدث عن البائع عمومًا:

- أن لا يثني على السلعة بما ليس فيها.

- وان لا يكتم من عيوبها وخفايا صفاتها شيئًا أصلاً.
- وأن لا يكتم في ومقدارها شيئًا.
- و أن لا يكتم من سعرها ما لو عرفه المعامل لامتنع عنه[14].

-3 يستشهد بن خلدون بالآليات والأحاديث والأقوال المأثورة ليدعم حجته العقلية، فهو ينطلق من الظاهرة يحللها ثم يأتي بالقرآن والحديث ليدعم ما يذهب إليه، لذلك عندما يحذف هذا النوع من الاستشهاد لا يتغير بناء احتجاجه.

أما الغزالي فيورد الآيات والحديث والمأثور، ثم يتناول القضية بمقتضى تلك الآيات و الأحاديث و الأقوال المروية عن الصحابة والتابعين وغيرهم.

يقول الغزالي "أما بعد، فقد قال صلى الله عليه وسلم (طلب الحلال فريضة على كل مسلم)، وهذه الفريضة من بين سائر الفرائض أعصاها على العقول فهما وأثقلها على الجوارح فعلا، ولذلك اندرس بالكلية علمًا وعملاً، ولما كانت هذه بدعة عم في الدين ضررها، وجب كشف الغطاء عن فسادها بالإرشاد إلى مدرك الفرق بين الحلال والحرام والشبهة على وجه التحقيق والبيان. ونحن نوضح لك ذلك في سبعة أبواب".[15]

III - استنتاجات عامة

-1 عندما تحدث الغزالي عن العدل والظلم، قصد ذلك كغرض لذاته، بينما تحدث عنهما ابن خلدون باعتبارهما من عوارض العمران البشري و أحواله.

-2 كانت غاية الغزالي إصلاحية بينما غاية ابن خلدون دراسة أحوال المجتمع وطبائع العمران لتصحيح الأخبار.

-3 انطلق الغزالي وابن خلدون من الواقع، لكن الغزالي انطلق من واقع المسلمين في عصره الذي امتاز باندراس العلم، ولا بد من تصور واقع آخر، واقع مثالي اذ يجب إصلاح المجتمع بالرجوع إلى الدين بعد إحياء علومه، فهو ضمنيا يدعونا إلى عهد مشرق. وأما ابن خلدون فانطلق من الواقع (المعيش والتاريخي)، ليدرس أحوال العمران ويستنبط القوانين الداخلية من دون التصريح أو حتى الإيحاء بالرغبة في الإصلاح والتقويم، وبيان الحلال والحرام ووجوه المعروف والمنكر.

وكشفت لنا هذه المقارنة أن ابن خلدون في «المقدمة» والغزالي في «إحياء علوم الدين» وحتى في «ميزان العمل»،[16] يصدران عن منطلقات واحدة، هي ما عبرنا عنه في المدخل إلى هذا العمل بالرصيد المعرفي المشترك، ليفضيا إلى نتائج مختلفة تماما، لاختلاف الغاية والمنهاج.

فالغاية كما تبينا عند الغزالي أخلاقية إصلاحية، لذلك عاد إلى أساليب الترغيب والترهيب والإكثار من الأوامر والنواهي، رغبة منه في إحياء علوم الدين التي رأى أنها اندرست وعفا رسمها في عصره. بينما لم تعد الغاية من «المقدمة» حسب ما صرح به صاحبها منذ صفحاتها الأولى، تصحيح الأخبار وتمحيصها، ويكون ذلك بمعرفة طبائع العمران، وهو أحسن الوجوه وأوثقها في تمحيص الأخبار وتمييز

صدقها من كذبها.

«وهو سابق على التمحيص بتعديل الرواة حتى يعلم أن ذلك الخبر في نفسه ممكن أو ممتنع،(17) أي لا بد من اعتبار المطابقة، لذلك لم يعمد ابن خلدون إلى الترغيب والترهيب وكثرة الإحالات من القرآن الكريم والأحاديث ومأثور الكلام، وإنما بنى مقدمته بناء منطقيا محكما تناول فيه موضوعا بعينه هو العمران البشري وفرعه، إلى مسائل بين فيها «ما يلحقه من العوارض والأحوال لذاته واحدة بعد أخرى».

1. -هو تقي الدين المقريزي المؤرخ الشهير الذي كان حضر دروس ابن خلدون.
2. -أنور الجندي نوابغ الفكر الإسلامي، دار الرائد العربي بيروت، طـ2 1983 ، ص 359.
3. -علي الوردي...
4. -انظر كتابنا بعنوان : «إخوان الصفاء و أزمة عصر « الصادر عن دار التقدم للنشر و التوزيع، تونس 1982.
5. -طه حسين ، ألوان، دار المعارف بمصر طـ6،ص 256.
6. -و كذلك الشأن بالنسبة إلى ابن رشد و ابن سيناء و سائر رموزنا الثقافية. ..
7. P.U.F Paris 1983 ibn khaldoun et-ses lecteurs.
8. -نشر الأستاذ الدكتور أحمد عبد السلام سنة 1989. بحثا بعنوان : ابن خلدون و العدل : بحث في أصول الفكر الخلدوني.
9. -المقدمة طـ دار الكتاب العربي ص 37.
10. -إحياء علوم الدين : من مقدمة الكتاب.
11. -المقدمة طـ دار الكتاب العربي ص 38.
12. -لا بد من الملاحظة أن ابن خلدون يقول : و انحصر الكلام في هذا الكتاب في ستة فصول. ...».
13. -كتاب الإحياء يشمل إذن أربعين كتابا و نظرنا خاصة في كتاب أحكام الكسب و كتاب الحلال و الحرام و كتاب الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر و كتاب آداب المعيشة ، و أخلاق النبوة من ربع العادات كما نظرنا في كتاب رياضة النفس من ربع المهلكات لاتصالها جميعا بالموضوع.
14. -انظر كتاب «ابن خلدون و العدل» بحث في أصول الفكر الخلدوني للأستاذ أحمد عبد السلام الدار التونسية للنشر 1989. - انظر خاصة الصفحات 43 إلى 52 من الكتاب.
15. -انظر « ميزان العمل « تحقيق سليمان دنيا. طبعة دار المعارف - القاهرة - سنة 1964. و المقارنة بين هذا الكتاب و مقدمة ابن خلدون تقتضي بحثا مستقلا شرع فيه الأستاذ أحمد عبد السلام في كتاب «بن خلدون و العدل» - بحث في أصول الفكر الخلدوني - الدار التونسية للنشر. تونس 1989. بين الصفحات 43 و 47. إلا أن المقارنة تحتاج إلى مزيد من التفصيل.
16. -» المقدمة» ص 37 دار الكتاب العربي - بيروت - الطبعة الخامسة.
17. -نفس المصدر.

رضوى عاشور

كتابة على حافة الحلم والألم

غازي الذيبة
شاعر وكاتب من الأردن

أكثر من حياة عاشتها رضوى عاشور في كتبها وحياتها، قبل أن يغادر جسدها هذا العالم في مستهل كانون الاول ٢٠١٤، تاركة وراءها حيوات، تطوف بروحها في أفق الجمال والنضال والإبداع الذي لا ينضب، محتشدة بروح فريدة على صياغة عوالمها، أكان ذلك على مستوى إبداعها في الكتابة أم في الحياة ذاتها. فمنذ بواكير وعيها، حين درست الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة، كانت تمسك بخيارها الذي ظلت مخلصة له، الكتابة والحياة.



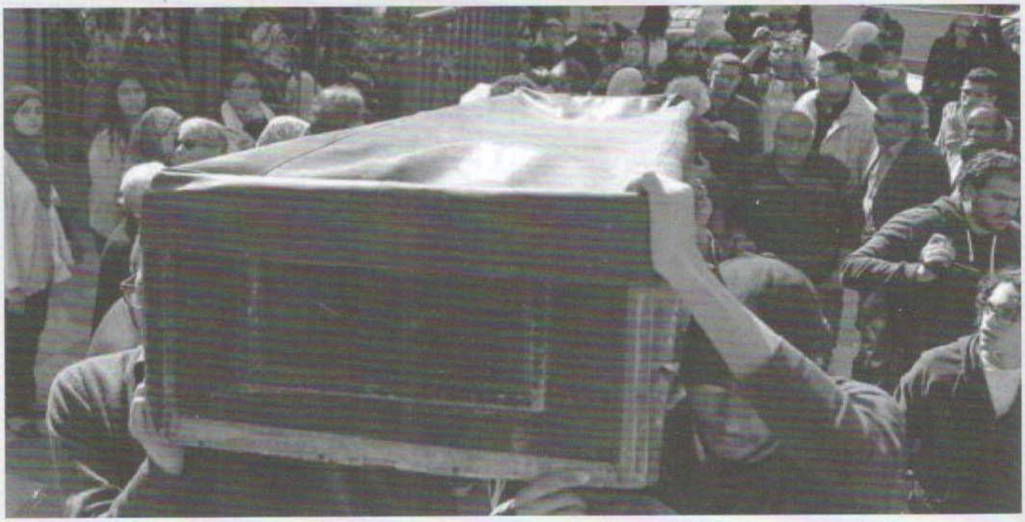
حافظت طيلة مشوار حياتها، على معنى أن تكون كاتبة وصاحبة موقف، مخلصة للحياة ولرؤيتها للجمال التي تجلت في كل ما أنجزته من كتابات، وما قدمته لطلبتها.

حين حصلت على الماجستير في الأدب المقارن بجامعة القاهرة عام ١٩٧٢، لم تتوقف عن السعي لنيل الدكتوارة، ليس من باب الحصول على مرتبة علمية، كما قد يهيؤ للبعض، بل من باب إخلاصها الحقيقي لمهمتها في تطوير أدوات عملها، والتعرف على فضاءات ثقافية أخرى، غير تلك التي تعيشها وتعرفها، فنالت الدكتوراه من جامعة ماساتشوستس في الولايات المتحدة الأميركية في العام ١٩٧٥، لتعود إلى مصر وتكمل مهمتها في التدريس بجامعة عين شمس.

تفصح سيرتها التي سردتها في أكثر من كتاب، وتسربت في الكثير من رواياتها، عن طاقة مدهشة في القبض على معنى أن تكون. فقد شهدت حياتها التي اتسمت منذ بواكيرها بالانحياز للمظلومين والمضطهدين، ووقوفها ضد الفساد في جامعتها، وناضلت بضراوة من أجل إكمال مشوراها العلمي، بعد أن تفوقت في جامعة القاهرة، لكن رئيس الجامعة رفض تعيينها فيها.

تكتب رضوى قصتها مع الجامعة في رواية «أطياف»، لتكشف عن دهاليز ومرارات هذه المؤسسة التعليمية التي لم تنفك تتدحرج إلى التردي، فالفتاة التي حظيت بتربية يسارية، لم تخلص لعنادها في الحفاظ على مواقفها الملتزمة جهة الناس والعمل والكتابة، حسب، بل التزمت أيضا بانتهاج طريقة مختلفة في الحياة، كرستها عبر استمرار رفضها لموقف الحكومة المصرية من معاهدة كامب ديفيد.

ألقت المعاهدة بثقلها على عاشور، وتسببت لها بمعاناة كبيرة، لكنها لم تستسلم لتداعيات هذه



في وداع رضوى عاشور

المعاهدة التي أصابتها في الصميم، فالفتاة التي أحبت الشاعر الفلسطيني المعروف مريد البرغوثي وتزوجته، عاشت أكثر من عقد بعيدة عن زوجها الذي طردته الحكومة المصرية من مصر، لموقفه المناهض من المعاهدة.

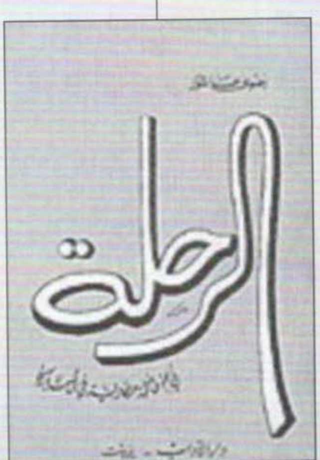
لم يتوقف الأمر عند طرد زوجها، بل وكذلك طرد ابنها الشاعر تميم، الذي شارك في تظاهرات القاهرة في العام ٢٠٠٣ لمناهضة الاجتياح الأميركي للعراق.

في وسط القاهرة القديمة، قاهرة الثلاثينيات أقامت رضوى، لتلامس إيقاع المدينة الصاخب، وأنفاس ناسها المنهكين، وتعايشهم عن كثب، وتتلمس حاجاتهم، وتكتب عنهم، مستعيدة زمن القاهرة الحميم في روايتها «قطعة من أوروبا»، كانت تبحث في قاهرة الخديوي إسماعيل، ذاك الحالم بجعل قاهرته أجمل من باريس، لكن حلمه لم ينل نصيبه من التحقق.

نشرت روايتها «حجر دافئ» في العام ١٩٨٥ «وأنا على مشارف الأربعين، وكنت حصلت على الدكتوراه، وحصلت على درجة الأستاذية. ورغم ذلك كنت خائفة، أتساءل إن كان لدى ما يكفى من الموهبة ومن القدرة التى تبرر نشر ما أكتب».

بعد أن دخلت في أزمة مرضية، وجدت نفسها أمام إلحاح يطالبها بأن تكتب، كما تقول في أحد حواراتها «سألت نفسى ماذا أفعل لو مت الآن وأنا لم أكتب شيئا؟ بدأت بكتاب: الرحلة: أيام طالبة مصرية فى أميركا، ومنه اكتسبت قدرا من الثقة فى النفس وفى قدرتى على الكتابة. نشر كتاب: الرحلة، عام ٨٣، وبعد عامين نشرت حجر دافئ».

اتسمت سبعينيات القرن الماضي بحراكها السياسي والثقافي الحيوي. كانت هذه الحقبة واحدة من العلامات المشرقة في التاريخ العربي، فمراجعتها اليوم، تكشف عن حالة تنوع ونضوج فكري، بدا أنه مقدمة لنهضة عربية حقيقية مقبلة، لكنها لم تستمر، وتم تمزيق الحلم العربي بالنهضة الثانية.



كانت الحرب الباردة تقرص أحلام المثقفين الحالمين بتغيير جذري لأنظمة الاستبداد العربية، وقد انعكس ذلك على بزوغ قامات ثقافية كبيرة، صاغت مفاهيم التحول إلى مشروع النهضة العربي الثاني، والذي ما تزال آثاره حاضرة في الوجدان الجمعي العربي.

في هذا النطاق، كانت فلسطين محطة كل المثقفين والحالمين باستعادة الكرامة العربية من براثن الاستبداد، وكانت رضوى تقف في الصف العروبي، الذي يحلم بهذه الاستعادة. فزوجها شاعر فلسطيني، تزوجا بعد قصة حب شفيفة، وهي ابنة عائلة عريقة في النضال، لم تترك مساحة من وقتها وعملها إلا وكانت فلسطين حاضرة فيه، فحين درست في أميركا، كانت تقيم معارض خاصة بفلسطين وقضيتها كما تذكر في كتاب سيرتها الأول «الرحلة.. أيام طالبة مصرية في أميركا».

ولم يتوقف الأمر عند ذلك حسب، بل كرسته بالكتابة عن فلسطين، وكان أول نتاجها في ذلك ، كتابها «الطريق إلى الخيمة الأخرى.. دراسة في أعمال غسان كنفاني» في العام ١٩٧٧، لكن أبرز ما أنجزته في هذا النطاق، رواية «الطنطورية» عن مذبحة ارتكبتها العصابات الصهيونية في قرية الطنطورية، إذ تتبعت فيه سيرة عائلة من القرية لنحو نصف قرن، مرت فيها على لجوئهم في المخيمات وترحلهم في بلدان المنطقة.

انشغلت رضوى بالتدريس، لكن الكتابة النقدية والإبداعية، كانت هاجسها. وهي تعترف بأن روايتها الأولى وضعتها وهي في الأربعين، بيد أنها كتبت «التابع ينهض.. الرواية في غرب أفريقيا» في العام ١٩٨٠، وهو كتاب نقدي إضافي، يرصد عالم الرواية في منطقة ما تزال مجهولة للعرب، كما أنها سلطت الضوء على الأدب الأفريقي الأمـيركي في كتاب نقدي بعنوان «البحث عن نظرية للأدب.. دراسة للكتابات النقدية الأفرو - أميركية» في العام ١٩٩٥.

احتفت كتاباتها النقدية والبحثية ببلاغة الكشف عن عوالم جديدة لم يطرق بابها في النقد العربي، وقد مكنها اطلاعها وثقافتها الواسعة على الإحاطة بمساحات كشف جديدة في آداب العالم، وحملت هذه الكتابات في أنويتها، حلمها بتسليط الضوء على المهمشين والمضطهدين، متخذة في ذلك طريقا صعبا، فالكتابة عن الحاضرين في واجهة الضوء، يمكن توفير مادتها بيسر، لكن الكتابة عن المهمشين تحتاج إلى جلد ومثابرة للوصول إلى مادة عنهم.

خلال مسيرتها، صدر لها كتب متنوعة، لكن الـروايـة طغت على حضور اسمها في المحافل الثقافية، ومن بين أبرز رواياتها «ثلاثية غرناطة» التي تتضمن ثلاث روايات هي: «غرناطة» وصدرت في العام ١٩٩٤ و»مريم والرحيل» في العام ١٩٩٥، و»أطياف» في العام ١٩٩٩، ونالت عن الجزء الأول من الثلاثية، جائزة أفضل كتاب في العام ١٩٩٤ بمعرض القاهرة الدولي للكتاب، وعن الثلاثية جائزة المعرض الأول لكتاب المرأة العربية، أما كتابها الأخير «أثقل من رضوى»، فكشفت فيه عن معاناتها الطويلة والشاقة مع السرطان.



كانت رضوى تحلم بكتابة عن شباب ثورة يوليو، وسقوط الطاغية، لكن الـوقـت لم يسعفها لتحقق حلمها، الذي كانت تقول إنها تهاب من المباشرة في كتابته، والثورة بعد لم تنجز أهدافها، وقبل مغادرتها عالمنا، لتصبح نجما مضيئا في السماء، كانت تحلم بأن يكتب جيل الثورةومن عايشها عن هذه الثورة.

رحلت رضـوى.. رحلت وكثير من المشاريع والأفكار على سطح مكتبها، لم تنجزها بعد، لكن ما أنجزته يبقى مشرقا في الوعي العربي، ومتماسكا مع رغبتنا باستنهاض الحلم .. حلم النهضة واستعادة مكانتنا.

سعيد عقل..

مديح البلاغة.. هجاء الموقف

ناصر شبانه
شاعر وناقد أردني



يعيد غياب الشاعر سعيد عقل الذي ولد في زحلة عام ١٩١٢ وتوفي العام الحالي (٢٠١٤)، عن عامين بعد المائة لم تكن كافية لاعتذار واحد؛ طرح أسئلة نقدية طالما طُرحت على بساط البحث النقدي، وخصوصًا ذلك السؤال الكبير الذي يحاول تجلية العلاقة بين الشاعر في شعره والشاعر في واقعه وحياته، فهل ثمة تطابق بينهما، أم ثمة تفارق حدّ التناقض، وكيف يتعامل القارئ مع شعر الشاعر بمعزل عن ظله المهيمن على فضاء النص الشعري؟

نشأة د. عقل في أحضان «مجلة شعر» التي ضمت عددًا من شعراء الحداثة أمثال: أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وسواهم، وتبنت في طرحها النقدي المدرسة الشكلانية التي روّجت لمقولة «موت المؤلف»، وهي التي أثارت الكثير من الجدل النقدي بين مؤيد ومعارض، وقد كان الفرنسي رولان بارت، أول من نادى بنظرية «موت المؤلف، معتبرًا أن الشاعر حال انتهائه من كتابة قصيدته لا يعود له أي صلة بها، داعيًا إلى دراسة النص الشعري وكأنه صندوق مغلق، ليس له أي علاقة بما هو خارج محيطه النصي.

ولعل عقل قد أفاد من هذه الرؤية بطريقة غير بريئة، حين ظن أن كل خطاياه ومواقفه لا علاقة لها بقصائده، وكأنه يفترض بالقارئ أن يكون ذا عين واحدة بالنظر إلى إبداعاته الشعرية مع غض الطرف عن جرائمه وعنصريته وحقده، وبهذا وجد فرصته للتبرؤ من مواقفه اللاشعرية، ملتمسًا لدى القارئ صكوك غفران لها، ما دام أن الشطر الشعري هو الذي يعنيه.

فحين يموت الشاعر تفنى شخصيته اللاشعرية الترابية وتبقى شخصيته الشعرية البلاغية التي تظل ماثلة في نصوصه المبرأة من عتمة الموقف وبشاعته، ويصبح القارئ وجهًا لوجه أمام جماليات النص الشعري المنعزل عن الواقع الذي نشأ فيه. إنها حيلة شيطانية، فإعلان براءة الشاعر من دنسه وتناقضاته، من خلال إشهار زينته البلاغية ومواقفه الجمالية، وإخفاء جرائمه ضد الإنسانية التي يقارفها خارج نصه الشعري، أمر قد لا ينطلي على القارئ الذي يمتلك من خطوطه الحمر ما يحوله إلى فدائي ضد الشاعر/ الخائن وكل متعلقاته مهما كانت قيمتها الجمالية أو الرمزية.



جنازة سعيد عقل



طابع لبناني تكريماً لسعيد عقل

لقد قال النقاد وغير النقاد كثيرًا في امتداح شعر عقل، ولا شك أنه كان سعيدًا بهذه المدائح التي تحرف الأنظار عن منكراته وكبائره التي لم ينفك يفارقها بين الحين والآخر، بل ظل متشبثًا بها حتى آخر رمق، من دون أن يشعر بالذنب لاقترافها ما دامت لم تتجسد شعرًا في شخصيته الشعرية، وقد راج أنه دعي إلى الاعتذار عن مواقفه تلك غير أنه لم يلن قلبه لذلك، وكأنه في عناده ذاك لا يرى نفسه قد اقترف أي ذنب، بل عبّر عن حقيقته وموقفه.

ويمكننا نحن كذلك أن نسوق المدائح في بلاغة الشاعر، وأن نتحدث عن لغته وتراكيبه، ونسجه وأسلوبه، وعن رقته وشفافيته، وعن إيقاعاته وأوزانه، غير أن كل ذلك لن يقنع أحدًا، لأن الحرف موقف، والشعر شرف، والشاعر ليس صانع أحذية حتى أتحدث عن صنعته بمعزل عن شخصيته، نعم لن يصدقنا أحد ونحن نسوق كلامًا مبتذلا عن بلاغة الشاعر، فقد تحولت بلاغته إلى سلاح ضد كل واحد منا، ولن يستطيع أحد أن يشرب من بئر القصيدة من دون أن يتأذى من رائحتها جراء الجثث الملقاة في قعرها.

أما تلك المواقف التي سبقها الإصرار والترصد، فقد تمثلت بأكثر من اتجاه، فقد تنكر للعربية الفصيحة التي وهبته أجمل أشعاره، وبنت معظم قوامه الشعري، إذ راح يدعو إلى نبذها والقضاء عليها، واستبدالها بالعاميات مستجيبًا لدعوات استشراقية قديمة نادى بها أعدى المستشرقين للعروبة والإسلام، ولم تكن تلك الدعاوى بريئة من التخطيط وسوء النية على الإطلاق، وربما تلقي الرشاوى أيضاً، ولن تنطلي على القارئ تلك الحيل الشيطانية المتمثلة بنوع من التقية حين يغني الشاعر لمكة أو لزهرة المدائن، فهو ضرب من ذر الرماد في العيون. فاللغة العربية الفصيحة هي لغة القرآن الكريم، والتخلص منها، وكأنها نوع من الإثم، هي محاولة جادة للطعن في كتاب الله الكريم، مما يمس أقدس المقدسات عند القارئ.

كما نادى عقل بفصل لبنان عن محيطه العربي، وإلحاقه بالدولة الفينيقية القديمة، وإلغاء لغته العربية، واستبدالها بالعامية اللبنانية التي تستعمل الحرف اللاتيني، وقد أصدر إحدى مجموعاته الشعرية بتلك اللغة التي افترست تجربته الشعرية في تلك المجموع فمنيت بفشل ذريع.

وعلى الصعيد السياسي، صدرت عن عقل مواقف مخزية ومشينة يغلب عليها العنصرية المقيتة ضد شعب مناضل مظلوم هو الشعب الفلسطيني، فقد نادى بقتله وإبادته، وأوجب

على كل لبناني أن يقتل فلسطينيًا، وأيد العدوان الصهيوني على جنوب لبنان، ودعا اللبنانيين إلى مناصرة الغزو الإسرائيلي للقضاء على الوجود الفلسطيني في لبنان، فوصف الجيش الإسرائيلي بجيش الخلاص، كما مدح رئيس الوزراء الإسرائيلي الذي قاد الغزو آنذاك، وامتدح مجزرة صبرا وشاتيلا التي راح ضحيتها مئات الفلسطينيين من الأطفال والنساء، وقال «لقد أبدع أولادنا في صبرا وشاتيلا وعليهم أن يكملوا» وقال كذلك إن لبنان يتسع لـ 940 ألف قبر فلسطيني»، وهو بذلك يدعو بإصرار إلى القيام بعملية إبادة جماعية للفلسطينيين حين يقول «أنا مع الشاب الذي يريد أن يقتل الفلسطيني، أنا بدي أقتل الفلسطيني، بدي ألعن أبوه....».





ترى.. كيف يتسنى لنا أن نفصل كل هذه المجازر التي ارتكبها عقل عن مشروعه الشعري، وهل الشاعر هو آلة ميكانيكية يمكنها الفصل التام بين العمل الشعري والموقف السياسي. إن حروف الشاعر وكلماته مضمخة بمواقفه وبدماء ضحاياه، ومهما كثرت الزينة البلاغية وبهلوانيات الألفاظ والصور؛ فهي إنما محسنات بديعية تحاول تزيين القبيح، لكنها لن تفلح في ذلك، فالقصيدة لها رائحة أيضًا، وحين تتعفن من داخلها فإن رائحتها ستزكم الأنوف مهما حاول الشاعر إخفاء جثته المتعفنة، ووردته المسمومة، فشاعر كهذا لا تليق به منصة الشعر ومنبر الأدب، بقدر ما تليق به محكمة الجنايات الدولية لأنه أخطأ في حق الإنسانية جمعاء.

لقد كان إبليس اللعين «بليغًا» كما ورد في الحوارات القرآنية، لكن بلاغته لا تشفع له حين يجتمع عليه الناس يرجمونه كل عام بحجارتهم، ويصبون عليه لعناتهم إلى يوم الدين.

إن ظل الشاعر وبصمات أصابعه لا يمكن أن تفارق قصيدته، والقلب الذي يملؤه البغض والحقد لا يمكن أن ينثر العبير والمسك والحب. ولن يستطيع أن يقف أمام المرأة مغازلا مَنْ وجّه رصاص بندقيته إلى أولاد جلدته، وأقدس مقدساته، أما مقولة «موت المؤلف» فتنطبق تمامًا على عقل ولكن بطريق معكوس، فقد مات شعرًا وأدبًا، وبقيت مواقفه المريعة والمهينة تملأ الفضاء.

الشحرورة صباح ..ما زالت تغني

خلف العامري
ناقد أردني



ليس غريبا أن ينام الصباح، لكن الأعجب أن تظل الشحارير تغني، إنها كذلك الصبوحة صافحها الموت، بعد رحلة طويلة من المخاصمة بينهما، دامت سبعة وثمانين عاما، لم تتوان الشحرورة في استخدام كل أسلحتها الرقيقة لتقاوم الموت، أو – حتى – أي معنى من معانيه المعتمة. ضحكتها وألوانها الزاهية وشعرها الأشقر الذي لم تتخل عن لونه يوما ما، فساتينها البرّاقة وتميّسها وتدللها، كلها كانت أشبه برصاصات في صدره. ولكن، لا بد من منتصر فأنام الموت شمسها وأطفأ صباحاتها.. لكنها وبالرغم من موتها والمضي بجثمانها نحو حفرته الغامقة، كان صوتها ينتشر في الأرجاء، يتردد كصوت شحارير الوادي الذي تنتمي إليه.

صباح، الشحرورة، الأميرة، الأسطورة، الصبوحة، كلها ألقاب وأوصاف رافقتها منذ ولادة مسيرتها الفنية. وقلة من يعرفون اسمها الحقيقي الذي ولد مع ولادتها وانطفأ مع بداية ريعان شبابها.

اسمها الحقيقي: جانيت جرجي فغالي وقد اشتهرت به في لبنان، ببدايات تألقها على المستوى الغنائي من مواويل وزجل وعتابا وميجنا وقبل أن تلفت انتباه المنتجة لبنانية الأصل (آسيا داغر)، والتي سرعان ما أوعزت للتعاقد معها واستضافتها في القاهرة، حيث تقيم.

قام الملحن الشهير (رياض السنباطي) بتدريبها على الغناء، وأداء ألحانه التي ستغنيها في الفيلم الأول. حيث لاقى صعوبة في تطويع صوتها، لطبيعته الجبلية واعتياده على الألوان الفلكلورية الشامية.

وفي تلك الفترة اختفى اسم «جانيت « وحل مكانه اسم «صباح» في فيلم «القلب له واحد» عام ١٩٤٣ وهو أول فيلم سينمائي تظهر به، وفيه غنت ألحان رياض السنباطي وزكريا احمد، ثم توالت واستمرت بطولاتها السينمائية .

تسارع إليها الملحنون المصريون، فمنحوها أجمل الألحان التي تليق وتتناغم مع صوتها. وأتاحت لها قدراتها أن تتعاون مع ما يزيد عن ثلاثين موسيقياً وملحناً، كلُ يختلف عن الآخر، ولا عجب أن إمكانات صوتها كانت قادرةً على تطويع هذا الاختلاف بامتياز وجمال. ومن أهم الموسيقيين الذين غنت ألحانهم: محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي،زكريا أحمد، محمد القصبجي، الأخوان الرحباني، فريد الأطرش، فيلمون وهبي، كمال الطويل، زكي ناصيف، وليد غلمية وغيرهم.

هـذا في فن الغناء والـطـرب، أمـا في المسرح والسينما، فقد كان لصباح ظهور بديع، كممثلة ومطربة، كانت تؤدي أدوارها الدرامية والعاطفية بتدلل وذكاء وعفوية ليس لها مثيل. ولها في السينما المصرية واللبنانية ما ينيف عن ثمانين فيلماً، وعلى خشبة المسرح نحو ثلاثين مسرحية، جلها مسرحيات غنائية ما زالـت عالقة في الأذهـان. أما أغنياتها



جنازة صباح



الحلو ليه تقلان أوي

فتخطت الثلاثة آلاف ونصف الألف أغنية. وتعتبر صباح ثاني مغنية عربية تقف على مسرح الاولمبيا في باريس، مع فرقة لحود الاستعراضية، في سبعينيات القرن العشرين، كما وغنت على مسارح عالمية مثل: قصر الفنون في بلجيكا وقاعة البيرت هوول في لندن ومسرح أرناغري في نيويورك وغيرها من مسارح وقاعات عالمية.

لا ينكر أحد، إبداع الشحرورة، فقد تميز صوتها بالفرادة والجمال، الرخامة والقوة، وقدرته الهائلة في التحرك مع كل أنواع الغناء وأطيافه، صوت لا مثيل له يمتاز باوكتافاته غير المألوفة، وبمساحاته الشاسعة وبعُرَبة التي تسحر الأسماع، وتغار منها الشحارير. صوت يصعد إلى أعلى نوتات الموسيقى ويهبط بتهاد إلى أدنى درجات اللحن، دون أن يبدو عليه التعب والإرهـاق، وكأنه آلة تفيض بالموسيقى، مشحونةً بنبض القلب والعاطفة.

من أهم مسرحياتها: دواليب الهوا، القلعة، موسم العز، الشلال، ست الكل، حلوة كتير، شهر العسل، الأسطورة، عصفور سطح، فينيقيا، كنز الأسطورة.

ومن أهم أغنياتها: يانا يانا، المجوز الله يزيدو، زقفة يا شباب، شو اسمك، حسدتنا العالم، الو بيروت، الطلعه، آه يا زين، أهلا بالطلة، تغندري يا مغندرة، حلوة لبنان، دخل عيونك حاكينا، شو اسمك، زي العسل، عالضيعة، عالروزنه، عالندا الندا، غلطان بالنمرة، قالولي شايف حالو، مسيناكم مسونا، روح اتجوز يا عبدو، دولاب العمر، شفتو بالقناطر، علبنان لاقونا، ساعات ساعات، مرحبتين مرحبتين .. وغيرها الكثير.

ومضة من حياة الشحرورة

بدأت الشحرورة الغناء باكرا، مشحونة بالأجواء الفلكلورية وخصوصا الزجلية، متأثرةً بعمها (أسعد فغالي) أحد أشهر الزجالين آنذاك، وفي بدايات شبابها، قررت احتراف الغناء، راميةً وراء ظهرها كل الظروف العائلية الصعبة، والتي كان من أهمها خيانات أبيها وأمها والجو العائلي المليء بالبغضاء والتشويش، والذي دفعها أن تتحدى الفشل بكل إمكاناتها ولغاتها الإبداعية، ونجحت في ذلك، رغم أن حياتها لم تسلم

أيضا من ظروف صعبة مرت خلالها بتسع زيجات، كلها باءت بالفشل والخيانة والاستغلال.

أول أزواجها كان نجيب شماس، تزوجت منه في الثامنة عشرة من عمرها هاربة من أبيها وتسلطه، ثم تزوجت من خالد بن سعود بن عبد العزيز آل سعود الذي طلقته بعد شهر. فتزوجت من المصري عازف الكمنجة أنور منسي وطلقته. ومن بعده تزوجت من المذيع المصري أحمد فراج والذي عرف بتدينه ومحاولاته الكثيرة لفرض الحجاب عليها وتوقفها عن المشاهد الساخنة في أفلامها، فتطلقا. ثم تزوجت من الممثل المصري رشدي أباظة وبعده الممثل يوسف شعبان ثم النائب يوسف حمود ثم من الفنان اللبناني وسيم طبارة وبعده كان زواجها الأخير والذي أثار الجدل الكثير من الراقص الاستعراضي فادي قنطار « فادي لبنان».

هكذا كانت حياتها، مثل زيجاتها الكثيرة، متنوعة ومختلفة ومختلفًا عليها، عاشتها بين ضحكة ودمعة، وبين بكاء وغناء.







صباح، شوزفرينيا إيجابية

ربما الظروف الصعبة التي مرت بها الشحرورة، منذ صباها شطرت شخصيتها إلى شخصيتين أو (صباحين)، عاشتهما كل واحدة على حدة، صباح اللبنانية، والتي غنت بلهجة أهل لبنان بصوتها الجبلي الفلكلوري، وتنقلت بين كل أنواع الغناء الشامي، ليجعلها بنت لبنان الساحرة. وصباح المصرية، التي أتقنت التمثيل والغناء المصري، بكل رومانسياته وتراجيدياته المعروفة، متناسيةً لبنانها لحظة الغناء، ومستغرقةً في تجلياتها وتدللها الذي يجعل من جمهورها يؤمن باللحظة التي تعيشها، وبالشخصية التي تتقمصها، متناسيا شخص صباح الآخر. مما جعل منها مبدعتين من مبدعة واحدة، أثرت من خلالهما خزانة الفن العربي بالكم والنوع.

نعم، امرأة كهذه، تعيش حياتين، تبدع في كلتيهما، تنتقل من العتابا للموال والآهات، ومن الزجل للدور، ومن الميجنا وأغنيات الدبكة للطقطوقه، لا بد أنها امرأة لا مثيل لها، أسطورة عصرها كما أطلق عليها، وفنانة مبدعة مختلفة كبيرة، كبيرة بحجم إبداعاتها ومسيرتها الفنية التي تجعل منا مؤمنين بأن الخلود ليس بطول مكوث الشخص، وإنما بسرمدية منتجه الإبداعي.

نعم، غابت صباح .. لكن الشحارير ما زالت تغني.

منع في سوريا

عبد الحميد سليمان
كاتب من سوريا



ثمة رقيب جديد يدخل حياتنا، حياة المثقفين على وجه خاص، ويحق لنا أن نسأل: من هو الرقيب الجديد الذي سوف يخلق ومن يخلقه هذه المرة؟ أي سلطة جديدة وما الهدف؟ وما التوجه؟



«منع في سوريا".. عمل فتح الباب أمام تساؤلات ضخمة، أولها: ماذا حينما يزول المنع؟ ما الذي يبقى؟. ما الذي يضاف حين لا يكون للمنع مكانا؟ ماذا لو اختفى الرقيب تماما من حياة الفنان أو المثقف؟

أسئلة كثيرة تتراكم في مخيلتك حينما ترى عنواناً بارزاً كالذي استخدم في إحدى الأعمال الدرامية الذي عرضته شبكة التواصل الاجتماعية "يوتيوب"، فالعمل عبارة عن سلسلة حلقات متصلة - منفصلة/ (سكيتش درامي)، في كل حلقة يتم تداول موضوع/ فكرة مجسدة عبر باقة شبان سوريين من مدينة حلب. تلك الدراما التي انطلقت لأول مرة من مناطق سميت محررة في أدبياتنا، محررة من سيطرة النظام السوري.

برأ، تابع الشبان عملهم حقيقةً ضمن ظروف هي غالباً صعبة، أو حتى معقدة في التكوين/ التصميم/ التأمين/ اللوكيشنات. كل ذلك وسط ظروف عصية على العيش بسبب القصف والاشتباكات المسلحة، ربما انطلاقاً من هذه الصعوبات، يبدو النقد أو حتى فكرة متابعة العمل من وجهة نظر نقدية أكانت سلبية أم إيجابية صعبة، صعوبة البحث عن الجوانب الإبداعية ضمن بيئة مليئة بالركام والحرب والقتل والدماء.



يتحدث العمل في أولى حلقاته، عن مفهوم أو معنى الحرية الفضفاض بالعلاقة أو بالنسبة للمواطن السوري الذي ربما لم يرحل بعد من ذاكرتنا قبل الثورة السورية، في ظل وجود نظام سلطوي متين ودولة أمنية أمتن.

يتم تناول المفهوم درامياً عبر عائلة مقيمة في حي حلبي قديم وبشكل أقرب للترميز منه للتصريح، بحيث يتمرد الطفل الصغير في العائلة منذ بداية طرحه للسؤال: شو يعني حرية؟ سؤال خشيه السوريون آنذاك، وأُقيم عليه الجدل فيما بعد إلى يومنا هذا.

يحاول الأب أن يشرح لولده الصغير بطريقة هزلية كتجسيد ومعنى بأن الحرية أشبه بعصفور في قفص، يحرر في البلدان الغربية ويعود لمكانه الطبيعي، حينما ينتهي من تجواله في السماء بينما في بلدنا/ سوريا الأمر مغاير "هاي ببلاد برا مو عنا».

بعيداً عن التقنيات المستخدمة وشكل التقديم فنياً- تقنياً العمل كمحتوى وطريقة طرح ومنها للمعالجة كان أشبه بـ"النكتة" التي لم تعد تضحك السوري/ المتلقي، يبدو واضحا بسبب شكل الطرح عموماً الذي بدا بسيطاً لا يحتوي الحنكة أو التكثيف في المعنى، أو كان المراد منه أولا هو ردة فعل المتلقي بالضحكة المتوقعة الذي اعتدناه في تجارب "همام حوت" صاحب مشروع المسرح التجاري الذي انتشر بشكل واسع في مدينة حلب قبل أعوام من تاريخ الثورة، والذي كان أشبه بمحفل من الهزليات المقدمة لإضحاك الجمهور دونما تحريض مخيلته تجاه أي جدلية قائمة في الطبيعة والحياة عموماً.

من ناحية أخرى، فإن "منع في سوريا" وعلى صعيد السياق الفكري - الدرامي الذي نسج، بدت الاعتباطية فيها واضحة فكان مخرج العمل غير مدرك لمدى الظرف السوري المعاش، فكان غير قادر بالتعاون مع كـادره المُجسد للمادة برسم السياق الفكري للمحتوى على خط العنوان العريض للعمل ككل.

«منع في سوريا".. ما المعنى منه في هذه الأيام من حياة السوريين؟ لم يع عموماً ماهية المفهوم وهو يبسطها لدرجة بأنه حدد مصير العلاقة بين المادة والمتلقي، وكأنه يبتغي من تقديمه ـ للمادة - فقط البسمة أو الفرحة أو حتى بأنه يملأ الفراغ في تقديم مادة درامية اعتاد عليها السوريون، لكن هذه المرة وفي الطرف الآخر من الصراع القائم، وأيضاً تقديم الممنوع الذي بات مباحا الآن، وهذا يكفي حتى لو تعلق الأمر بيومياته الذي عاشها أيام نظام، وزع الصمت المطلق كما يوزع الآن براميله المتفجرة على رؤوس وبيوت السوريين يوميا.



لكن بغض النظر عن سلبيات أو نقاط ضعف المُنتَج/ الفني/ الثوري زمناً لا كمضمون فعلي/ محرض.

ربما نقف حائرين أمام طاقات الشبان الذين جاهدوا في العمل، بأنهم قدموا أيام رمضان "دمار المدن السورية" بأرجائها المنكوبة، لا نستطيع أو حتى لا نسمح لأنفسنا بأن نتجه لفكفكة العمل فنيا ـ جمالياً - فكرياً ضمن هذه الظروف، لنرى من زاوية أخرى بأن الثوار يتعاملون مع المادة، كما اعتادوا عليها أو تلقنوها من تراث الدراما السورية قبل 2011، محاولين الاتكاء على ذاكرتهم برسم سياق ليس مضافا بل يحكي أشياء لم يكن مصرحا بها من قبل فقط.. الجهر ببعض المفردات التي محاها النظام السوري من قاموس المواطن السوري المحكي.

لكن يبقى السؤال دائما: ما القيمة التي ستضاف ونحن نرى باقة من النجوم السوريين، يقفون مكتوفي الايدي؟ ولماذا غابت المحاولات عن الإضافات الابداعية كنتاج لما بعد الثورة أو أيام الثورة بصعابها، وهم يرون هواة باتوا يمتهنون الإبداع والعمل الفني غير آبهين لحساسية ما يطرحونه.

السينما التونسية

عبد الكريم قادري
كاتب تونسي



المُؤانسة التاريخية ومراحل التطور وتوظيف الجسد كبصمة

تستند السينما التونسية على ماض سينماتوغرافي عمره أكثر من ١١٨ عاما، تعود إليه كرافد تاريخي وزمكاني كلما اقتضت الضرورة، أو تستعمله كتحلية تضفي نكهة معينة عند الحديث عن الفن السابع وجذوره التاريخية ومدى ارتباطه بالبلد، وصورة مؤانسته في التأريخ الثقافي والفني، إذ كانت البداية كحال بدايات دول مغاربية وحتى عالمية مع تجربة الإخوة لوميير، وهذا حين أرسلا فنيين التقطوا صورا لبعض الشوارع التونسية سنة ١٨٩٦.

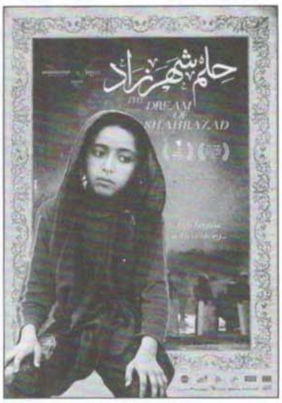
وحسبما تذكر الناقدة السينمائية نائلة الغربي في كتابها «بانوراما السينما التونسية في 100 عام»، فإن التصوير جرى في معالم وأزقة تونس، من بينها: الباي وحاشيته، أسواق السمك، والخضر، وسوق الباي، ساحة فرنسا، الساحة الخضراء، الحلفاويين، باب سويقة، سوق الفحم بسوسة، ومحطة القطار.

أما أولى العروض السينمائية التي وجهت للجمهور فتقول الغربي إنه نظم من طرف شابين أحدهما يهودي هو ألبير شمامه شكلي وسوليير، حيث عرض صورا فيلمية ملتقطة للأماكن المذكورة آنفا، وهذا في أحد دكاكين شارع فرنسا بالعاصمة التونسية.

ترصد الغربي في مؤلفها الذي يُعد كمرجع مهم لتاريخ السينما التونسية، محطات ومنعرجات حاسمة، بينها أعمال صورت في تونس مطلع العشرية الثانية من القرن العشرين، على غرار فيلمي المخرجين الفرنسيين لويس مورا في «الرجال الخمسة الأشقياء» وروجي ديسور في «معروف الإسكافي».

تتواصل الأعمال التي اختار أصحابها فضاءات تونس لتجسد فيها، وأهمها فيلم «ياسمين» لأندري هوقون و«المنزل المالطي» لجان فينيو، و«شهرزاد » لألكسندر فلكوف، و«الأميرة تام تام» الذي لعبت دور البطولة فيه المغنية الشهيرة جوزفين باكير.

وتضيف الناقدة إن أهم أعمال تلك الحقبة هو فيلم «الطرقي» الذي لعبت فيه مجموعة كبيرة من الممثلين والفنانين التونسيين، على رأسهم المغنية حسبية رشدي، كما شكلت تجربة المخرج الفرنسي كروزي في فيلمه «مجنون القيروان « انحناءة مهمة في تاريخ السينما التونسية، بحيث أدى فيه الممثل محي الدين مراد دور البطولة، كما أكدت مراجع تأريخية للحركة السينمائية التونسية بأن المخرج شكلي، الأب الروحي لهذه السينما، ورائدها بلا منازع، لأسبقيته في تنظيم العروض الجماهيرية الأولى بتونس، برغم حداثة سنه، إذ لم يتجاوز الخامسة والعشرين، أو للأعمال التي أخرجها وقامت ببطولتها ابنته هايدي تمزالي، أبرزها «زهرة» سنة 1922.



ملصق فيلم حلم شهرزاد

يحكي هذا الفيلم قصة حب وقعت بين صياد وفتاة فرنسية، جرى التعارف بينهما بعد إنقاذها من الموت غرقا، أما الفيلم الثاني فمقتبس عن «ألف ليلة وليلة» نفذه المخرج نفسه، ويسرد فيه أيضا قصة حب بين شابين، أدت فيه تمزالي دور البطولة، مقابل أحمد الدزيري، وقد عنون الفيلم بـ»عين الغزال.

تأسيس أستديوهات «أفريكا» لتنظيم صناعة السينما

بعد تزايد عدد الأعمال المنتجة في تونس آنذاك، كان لزاما على الصُناع والمهتمين بالفن السابع، البحث عن صيغة تنظيمية وهيكلية تُساعد على تأطير العملية الإنتاجية، فتأسس المركز السينمائي التونسي سنة 1946، وفي السنة نفسها أسس الفرنسي جورج ديروكلز استديوهات «أفريكا» التي جاءت

وعوضت المركز المذكور الذي أغلق، وساهمت هذه الأستديوهات بتوفير ما يلزم لصانعي السينما، وهذا ما حدث بالفعل، بعد أن ساهمت «أفريكا» بصناعة أفلام روائية وتسجيلية وإخبارية، فأنتج أكثر من 56 عملا في 8 سنوات، كما يذكر التاريخ الفني بأن الفيلم التسجيلي «الصادقية» الذي أنتج بفضل «أفريكا» يُعد أول عمل تسجيلي ينتجه المخرج التونسي «التونسي العربي»، لتتوالى بعدها أعمال كانت الشركة المذكورة فاعلا رئيسا فيها أو أحد أطرافها، من بينها فيلم «رحلة عبد الله» لجورج رونيه، كما أنتج فيلم «العقد الذهبي» الذي كتب له السيناريو محمد رجب، وأدت فيه دور البطولة الإيطالية كلوديا كاردينالي كأول ظهور لها، ليدخل الفيلم باب المنافسة في مهرجان البندقية، ويحصد جائزة سنة 1962، وهو للمخرج الفرنسي الشهير رونيه فوتيه الـذي ساند القضية الجزائرية خلال الثورة التحريرية «1954-1962» بأعماله ومواقفه، من بينها فيلم «الجزائر الملتهبة»، رصد فيه أهم عمليات جيش التحرير الوطني، كما ساهم بتأسيس مدرسة للسينما في الجبال الجزائرية سنة 1957 بولاية تبسة، بالإضافة إلى أعمال أخرى.

كما سجل المخرج جاك بارتي حضوره من خلال فيلم روائي مهم جدا، والمعنون بـ «جحا « حيث حصد من خلاله جائزة لجنة التحكيم بمهرجان كان السينمائي سنة 1958، ناهيك على أن الفيلم جمع نجوما من بينهم الممثل المصري عمر الشريف، وحسيبة رشدي وكاردينالي.

كان العامل الأساس في هذا الأعمال والمُشترك بينها، أنها مثلت على الأراضي التونسية، كما أنتجت أعمال أخرى لا يسعني ذكرها في هذا البحث، بحكم محدودية المساحة ونقص المراجع، وأشير إلى نقطة مهمة، وهي ابتعادي قدر الإمكان عن كل التصنيفات الجاهزة التي يمكن أن تقسم هذه الأعمال أيديولوجيا، مثل «السينما الاستعمارية» أو»السينما الوطنية»، وحسب رأيي فإن هناك اتجاها وتسمية واحدة، هي «سينما تونسية»، بغض النظر عما تحتويه تلك الأفلام من مغالطات تاريخية، أو مشاحنات دينية أو ثقافية، أو ترويجية لفكر ما، وهذا ديدن كل سينمات العالم التي يمكن أن نجدها حتى في سينما البلد الواحد.



سينما ما بعد الحكم الذاتي

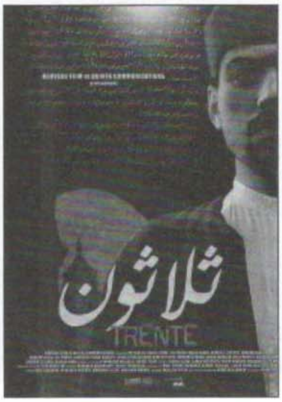
اعـترفـت فرنسا سنة 1955 بالحكم الـذاتي لتونس، وفي السنة نفسها سارعت الفعاليات السياسية والفنية بخلق جمعية تأسيسية للسينما التونسية، وبعدها بسنة أخرى تأسس مكتب للسينما في وزارة الشؤون الثقافية والإعـلام، وعرفت هذه الفترة حركة في مجال إنتاج الأفـلام، انحصرت مواضيع معظمها بالمجال السياسي، وترسيخ مفهوم الوطنية، كما رصدت أهم الأحداث التي مرت بها البلاد، ناهيك عن أعمال تروج للتعليم والسياحة والدعاية،

ومع مطلع الستينيات كان لزاما على صناع القرار تنظيم هذا القطاع الحيوي، وعليه أصدر في سنة 1960 قانون صناعة السينما في تونس، وبعدها بدأت الحركة السينمائية تعرف نشاطا كبيرا، وصل إلى تأسيس الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة، وفي سنة 1962 تأسست جمعية السينمائيين التونسيين الشبان، وبعد التاريخ المذكور بسنتين تأسس مهرجان الهواة، ناهيك عن نوادي السينما، والمجلات التي تهتم بهذا المجال، ومراكز التدريب، وهياكل أخرى يمكن إدخالها في خانة السينما بكل أطيافها.

سينما ما بعد الإستقلال

بعد هذه الحقبة، دخلت السينما التونسية في حلقة جديدة من البحث عن الهوية، للوصول إلى سينما تونسية صرفة، فكانت أولى التجارب سنة 1966 مع عمار الخليفي، الذي صور فيلما طويلا بعنوان «الفجر»، إذ يعد أول فيلم تونسي ينتج بعد الإستقلال، لتتوالى بعدها انتاجات أخرى، بينها فيلم «المختار» لصدوق بن عيشة، و»خليفة الأقرع» لحمودة بن حليمة، و»الموت يقلق» لفريد بوغدير وكلود دانا، وفي نهاية الستينيات أخرج عبد اللطيف بن عمار «قصة غاية في البساطة»، أما عبد الوهاب فصور فيلم «أم عباس».

في السبعينيات والثمانينات، عرف قطار السينما التونسية سكته، بعيدا عن غوغاء الأفلام التجارية، واتخذ طريق السينما الفنية، أو بما يعرف بسينما المؤلف التي تهتم بالقضايا الجوهرية عبر الاستثمار في قضايا الإنسان ومشاكله الجوهرية، وفي الفترة نفسها أخرج الخليفي «الفلاقة» وتعرض فيه للنضال ضد الاستعمار الفرنسي، وبعدها بسنة اشترك كل من فريد بوغدير وحمودة بن حليمة والهادي بن خليفة، بإخراج «في بلاد الترنني»، وهو مقتبس عن أعمال الأديب التونسي على الدوعاجي، وأنجز بن عمار «سجنان»، أما «غدا» فأخرجه ابراهيم باباي، وأخرج رضا الباهي «شمس الضباع»، وناصر القطاري «السفراء»، ومحمود بن محمود «عبور.



تجليات صورة الجسد كبصمة للسينما التونسية الحديثة

مع مطلع التسعينات، دخلت السينما التونسية عهدا جديدا، بعد أن لامست مواضيعها قضايا مسكوت عنها، وانخرطت بإسقاط ونزع لباس المرأة، وإظهار مفاتنها بحرية، في عملية تفاعلية لكسر «طابو» الجسد.. جسد المرأة بما يحمله من ثقل حضاري وديني لمجتمع منغلق على نفسه، خاضع لسلطة دينية صارمة، ولديه صورة وأحكام مسبقة عن المرأة، فما بالك بجسدها وبتفاصيله الصغيرة، عليه جاء عمل المخرج التونسي فريد بوغدير سنة 1990، ليفتح مساحة شاسعة من النقاش حول ماهية الجسد، ويدُخل السينما التونسية في دائرة الاهتمام الدولي، بعد أن أخرجها من محليتها التي جثمت فيها لعقود عبر «عصفور

السطح» أو «الحلفاويين»، وهو فيلم من بطولة: سليم بوغدير، ومصطفى العدواني، وربيعة بن عبد الله، ومحمد أدريـس، وهيلين كاتزراس، وفاطمة بن سعيدان، وعبد الحميد قياس، وجمال ساسي، وكارولين شلبي، ألف موسيقاه أنور براهم، وهو إنتاج مشترك بين تونس وفرنسا.

تدور قصة الفيلم في حي شعبي معروف هو «الحلفاويين» يقع في تونس العاصمة، إذ نقل المخرج عدسة كاميرته إلى هـذا الفضاء الروحي والجمالي، لنقل نبض شوارعه، بيوته، وأزقته الضاربة في التاريخ، يحكي كل تفصيل من الحي قصته بصمت، وأطلق العنان لأبطاله كي يؤلفوا فسيفساء مجتمعية، متباينة ومتماسكة، لينقلوا مرحلة المراهقة لكل منا، عن طريق الطفل نورا، الـذي بـدأت الأسئلة تـراوده كما راودتنا جميعا، حول الجسد واللذة، والفرق الفيزيولوجي بين المرأة والرجل، وبين من يعيش اللذة ويحس بها، ومن يسمع عنها، ويرى حرارتها في عيون الآخرين، وعبر هذا الطرح وُفق بوغدير في اختيار المرحلة العمرية التي سلط عليها الضوء، وهي الأسابيع القليلة التي تفصل الطفل نورا عن مراهقته.

ويلخص الفيلم بأن نورا الصبى، سيصير بعد عدة أسابيع مراهقا، فيبلغ سن الإدراك الحسى فى الثانية عشر من عمره، والمرحلة التى يعيشها تتمركز فيها حيرة الانقسام بين عالم الرجال الذي يجلبه نحوه، وعالم النساء الذي ما يزال يحميه، فهو يريد البقاء صغيرًا حتى لا يفقد عذوبة وحنان النساء، لذا يتسائل هل عليه التمرس فى مدرسة الشارع ليعلمه عالم الرجال، لكنه يجد الحل ويتعلم كيف يعيش معهم بفضل حكمة من يحيطونه، فتلفظه النساء من الحمام، بعد أن يكشفن تلصصه عليهن، ويصبح حمام الحلفاويين شاهدًا على تحوله من طفل إلى شاب.



في هذا العالم ينتقل نورا عن طريق كاميرا بوغدير إلى حمام النساء، فتتغير نظرته لجسد المرأة وتفاصيلها، بعد أن تغيرت هرموناته الذُكورية، وأصبح هذا العالم يأسره، ولا يريد التملص منه.

من جهة أخرى، سيأخذه جسده الذي تغير إلى عالم الرجولة، حيث مرحلة البلوغ والخروج مرغما من عالم النساء الذي يغويه، لكنه سيظل يحن إلى طقوسهن في الحمام والماء، وتبجيل الجسد العاري إلا من فوطة شكلية، ورائحة الصابون حين يلامس مسامات وتفاصيل الجسد الأنثوي، وبخار الماء يتصاعد للأعلى، ليُشكل سحابة تغطي سقف الحمام التركي المتآكل، وصوت الطست الحديدي وصـداه، وأحاديثهن المستهلكة، وضحكاتهن العالية، إنه فضاء لا يريد أن يتركه لأنه عرف جيدا بأنه سيفتقده كثيرا، وهذا ما تُظهره لهفة أصدقائه

الشباب الذين يحسدونه على ما فيه وما يعيشه، أنه عالم ذكوري بامتياز، يجري الحديث فيه عن جغرافيا النساء، يُحركهم خيال جامح، وزاد طفولي من الماضي، لكنه ضبابي بعد أن تلاشت صوره مع الزمن، بعيدا عن الصورة الحديثة التي يكتنزها نورا في ذهنه، ويحتفظ بها وحده، وهو الشيء الذي حسده عليه الآخرون.

قدم بوغدير وفسر مظاهر جنسية كانت تُعتبر غير مفهومة لدى فئات واسعة من المجتمع، عبر نقله لصورة محكمة ومنسوجة بإقناع، بعيدة عن مفهوم إقحام جسد المرأة في الفيلم، حيث كان حضوره مفسرا دراميـا، مربوطا بفهم جيد لنفسية الطفل المراهق وعوالمه، فهما جعل من الفيلم يُلامس السر في نفسية الجمهور الذي تفاعل معه، ويعكس اطراء النقاد.



شارك الفيلم بمهرجانات عالمية، وحصد جوائز مهمة، بينها: السعفة الذهبية لمهرجان سينما حوض المتوسط في إسبانيا عام 1990، والتانيت الذهبي في مهرجان قرطاج السينمائي في العام نفسه، والجمهور عام 1991 في ألمانيا، وترشح لجائزة سيزار الفرنسية عام 1991.

بهذا الفيلم يكون بوغدير فتح الباب على مصراعيه، لمخرجين ومخرجات تونسيين، لتوظيف الجسد الأنثوي في السينما، والتطرق للمواضيع الجنسية من دون عقدة، وهذا ما لمسناه ورأيناه بقوة في عمل المخرجة رجاء عماري في «الدواحة» الذي أنتج سنة 2009، حيث نقل العمل الذي لعب أدواره: حفصة حرزي، وسندس بلحسن، وريم البنة، ووسيلة داري، وظافر العابدين، مشاكل المرأة إلى السطح، وصور الفيلم المعاناة الجنسية لدى المرأة التونسية بشكل خاص، والمرأة بشكل عام عبر أسرة مكونة من أم وابنة كبرى يفوق سنها الثلاثون، ومراهقة صغيرة، يعشن في قبو قصر مهجور، ويتحصلن على قوتهن بالحياكة اليدوية، أو من زراعة الحديقة، منطويات منعزلات عن العالم الخارجي، ومن حين لآخر يكسر هذا الصمت المطبق على حياتهن حفلات ابن صاحب القصر، الذي يأتي مع صديقته سلمى لممارسة طقوس اللذة والمتعة، ومن هنا تتقد شرارة الجنس لـدى الابنة الكبرى، التي لا تجد سوى العادة السرية كي تطفي بها لذتها المتقدة، فيما تبحث الأخت الصغرى عن أنوثتها باكتشاف أحمر الشفاه، وزجاجات العطر.

من هنا تبدأ رحلة الحرمان الذي يعكسه القحط الجنسي لدى النساء الثلاث، وهنا تدخل سلمى ممثلة بالحضارة والحرية والانعتاق في حياتهن، في محاولة منها لتحريض عائشة البنت الصغرى على مقاومة الوضع، والبحث عن مساحة للحرية، والتخلي عن الماضي والسلطة

التقليدية التي تمثلها الأخت الكبرى والأم، لينتهي الفيلم بتحول سلمى إلى ضحية بعد أن تقتلها الأخت الكبرى، فيما تقضي عائشة على حياتها بموس الحلاقة.

وقبل هذا الفيلم أنتجت أفلام حضر فيها جسد المرأة بأشكال متعددة، منها «الخشخاش» للمخرجة سلمى بكار، نقلت فيه الفراغ العاطفي لزوجة متزوجة من شاذ، تتولد لديها رغبة الإدمان على الخشخاش، بعد تخليه عنها جنسيا، برغم ما اتخذته من طرق لجعله طبيعيا، لكن حياتها انتهت في مستشفى أمراض عقلية، ناهيك عن أفلام «حلق الواد» و»المشروع» و»عرس الذيب» و»بنت فاميليا» وخلافه من الأفلام الأخرى التي كان الجنس تيمتها.

الجسد بين التفسير الدرامي والإقحام

يرى الناقد حميد عقبي في مقال له منشور بموقع الجن الإلكتروني، أن السينما التونسية «اقترنت بالجنس، والمشاهد الخليعة، والحضور الطاغي للجسد، وأن جل أفلامها تـدور بين الحمام وغرف النوم، وتطنب في تعرية جسد المرأة»، ويشف أنها تمحورت حول «الخيانة، الزنا، العلاقات الزوجية»، مؤكدا انها باتت «في أذهان الكثيرين مرادفة لعالم الجنس والمكبوتات»، ومن هنا فإن هذا الاتجاه السينمائي يقابل بموقفين «أولهما يقبل مشاهد الجنس، والعري، ويعتبرهما ضرورة فنية ذات نزعة نقدية، وذلك من منطلق الإيمان بأن دور السينما هو تعرية الواقع، وكشف المستور، ودفع المجتمع لمناقشة مشاكله الاجتماعية، لإخفائها والهروب منها»، أما الثاني فـ»يرفض هذه النوعية من الأفلام، ويعتبرها إسقاطات مبتذلة ذات نزعة تجارية تسيء لقيم المجتمع وديانته»؟

وفي السياق نفسه، يدافع الكاتب عن الموقف الأول ويعارض الثاني، بحكم أن توظيف الجسد الأنثوي جاء لضرورة فنية ذات نزعة نقدية، وأن السينما التونسية لم تقدمه «كجسد بينوغرافي» يبحث عن الجنس، «من أجل المتعة بل تجاوزها إلى إبراز خبايا منهكة بمشاكل نفسية، فالجسد السينمائي هو ذلك المكبوت، المغتصب، المهمل، العاجز، هو الجسد المثقل بهموم اجتماعية، انه المغتصِب و المغتصب، الضحية والمجرم في الآن ذاته، هو حمال التناقضات التي يعيشها المجتمع لكنه لسبب أو لأخر يمعن في درئها و إخفائها في محاولة يائسة للتهرب من المُساءلة و المسؤولية».

وبالتالي يزيد هذا التوظيف المـدروس من واقعية العمل وأهميته وقربه من المجتمع، إذ يعتبر مرآة عاكسة له عبر تسليط العدسة على مواطن المشاكل الجنسية والاجتماعية والسياسية، من دون الالتفاف حولها، ومن جهة أخرى يرفض نقاد استغلال الجسد لتقويض ركائز المجتمع، واستعماله كعامل تجاري يُساعد على إنعاش شباك التذاكر كما تفعل السينما التجارية، ومن هنا يكون الجسد قد أُقحم في لعبة تجارية، وسقطت فنيته وضرورته الدرامية، وعليه تتوسع الفجوة بين المجتمع وصناع السينما، وتتجه السينما في طريق واحد موجه لفئة محدودة من

الجمهور.

في حوار أجراه عبد الحفيظ العبدلي مع الناقد السينمائي التونسي كمال بن وناس ونشره الموقع الإلكتروني سويس اينفو، حول مفهوم الانفتاح والاعتدال في الثقافة التونسية، وهل أحسنت السينما التونسية توظيفه، كان رد ابن وناس «علينا أن نتفق أولا على معنى الانفتاح. إذا كان المقصود بذلك هو الجرأة في معالجة بعض المواضيع التي تُعد في بلدان عربية من المحرمات/ التابوهات/ (جسد المرأة، العلاقات خارج مؤسسة الـزواج) فهي فعلا منفتحة بهذا المعنى، برغم أن بلدانا عربية أخرى بدأت تتجاوز تونس في هذا المجال، كالسينما المغربية مثلا، أما الجرأة على المستوى السياسي إلى حد ما، فتفسير ذلك بحسب رأيي، أن النظام التونسي السابق في عهد زين الدين ابن علي كان يعتبر السينما فنا نخبويا ولا تشكل خطرا عليه، وفي الوقت الذي حرص فيه نظام ابن علي على إتاحة حرية كبيرة للإنتاج السينمائي لإعطاء نظرة في الخارج بأنه نظام ديمقراطي وحداثي منفتح، كان الفيلم في الداخل يُعرض في مهرجان أو اثنيْن، وأسبوعا واحدا في إحدى قاعات السينما، ثم يطويه النسيان، لكن الفيلم في حد ذاته، له من الجرأة والجمالية الحظ الوفير».

لم تشفع البدايات المهمة للسينما التونسية بأن تكون في حجم نظيرتها الجزائرية أو حتى المصرية، برغم الأسبقية التاريخية التي تمتعت بها، أو عبر الاحتكاك المباشر أو المساهمة الفعلية للتقنيين والفنيين وحتى الممثلين التونسيين في أعمال صنعت في تونس، أكانت أجنبية أو محلية، وبقيت السينما التونسية في رحلة بحث عن هوية فنية، نتيجة شح الإنتاج أو الوضع السياسي الذي كان يسود البلاد، وقد سبق لي أن نشرت مقالا في موقع الجسرة الثقافي الإلكتروني، تحدثت فيه عن السينما التونسية ما بعد الثورة، ومنه أقتبس «عرفت السينما التونسية بعد ثورة الياسمين التي أنهى فيها الشعب فترة حكم ابن علي انتعاشا واضحا، ما ضمن لهم خلال السنوات التي تلت، حرية أوسع في قطاع السينما الذي كان يعرف حصارا واسعا ورقابة شديدة من طرف أجهزة ابن علي، وجعل فئة واسعة من صناع السينما تتخلى عن هذا الفن، أو تتوجه نحو إخراج أفلام مغرقة في الاجتماعية ومختارة بعناية، كي لا تسقط على الواقع السياسي، وتفهم على أنها أداة تحريضية ضد النظام، فتمنع ويقتل أصحابها إبداعيا. من هذا المنطلق جاءت سينما ما بعد الثورة محملة بالكثير من الرؤى والتوجهات، تدفع بعضها إيديولوجيات معينة، تعكس اهتمام أفراد أو فئات دون أخرى، عكس الأغلبية التي انكبت على البحث عن مواضيع سينمائية، يمكن عبرها التصالح مع المتلقي وإرجاع حبل الود الذي انقطع، لتكون سنوات ما بعد الثورة مشتلا حقيقيا لمواضيع مهمة ذات صلة بالمجتمع والأحزاب والنظام والماضي والحاضر وحتى المستقبل، فقط يلَزم أن يكون المنتج أو المخرج أو السيناريست عارفا من أن تؤكل كتف السينما».

دور المبدع العربي



عبدالله رضوان
شاعر وناقد أردني

ما الـذي يمكن أن يقدّمه المبدع العربي في المرحلة الراهنة، حيث اختلاط الأوراق ،وارتباك الرؤية ،وفقدان الاتجاه ،ومحاولة توغّل قوى ظلامية للسيطرة على مجمل المشهد! فماذا سيصنع المبدع العربي ؟ وإلى أين ينحاز ؟ أم عليه أن يكتفي بالمراقبة والصمت، إلى أن تنجلي الأحداث، علما بأن لا أحد يطلب رأيه، أو يتطلع إلى موقفه، فالإبداع بخاصة والثقافة بعامة ودورهما، غالبا ما يتراجعان إلى الظل عند احتدام الصراع، لأن صوت الطلقة هو أعلى دائما وأكثر حضورا وفاعلية من حضور القلم أو الريشة كمثال، ولأن النظام الرسمي العربي لا يعوّل على المبدعين ومنجزهم، ولا على المثقفين ودورهم، إذا لم يكونوا من "أزلام " السلطة بشكل مباشر،فإذا أضفنا إلى ذلك تبعات الموقف، والمعاناة التي قد يعيشها المبدع والمثقف إذا أعلن موقفه، وجاء بعيدا عن الموقف الرسمي للسلطة، أو متعارضا معه، عندها سيكون الثمن كبيرا، فالحالة لا تمهل أحدا، ولا تعطي إمكانية لاتساع الصدر، أو قبول الحوار عبر مقولة الرأي والـرأي الآخر فهل على المبدع العربي هذه الأيام أن يختار أسلوب " النعامة " فيقف متفرجا كأن الأمر لا يعنيه ؟ أم أن على المبدع في مثل هذه الأيام أن ينحاز إلى السلطة داعما ومساندا لقراراتها ؟ أم أن عليه تأكيد رفضه ومعارضته؟ في يقيني أن مهمة المبدع تظل واضحة عبر العصور، وفي مختلف الظروف، وتتمثل في حرصه على تقديم إبداع جميل يرقى إلى التميّز، لأن كل إبـداع جميل مستوف لشروطه الإبداعية، هو بالضرورة منحاز إلى الحياة والى الإنسان، وهو بالضرورة إبداع يحمل مشعل التنوير، ويقف صلبا في مواجهة الظلامية بأشكالها السياسية والعقدية معا، وهو بطبيعته أيضا متمرد يطالب بالتغيير نحو الأفضل. أي أن المطلوب من المبدع أن يحافظ على منتجه الإبداعي، وأن يحرص على تطويره، وصولا إلى إبداع نوعي، عندها، وعندها فقط تتحقق رسالة المبدع والإبـداع معا وهكذا، فالمطلوب من الشاعر قصيدة جميلة تحقق شرط الشعر الراقي، والمطلوب من الفنان التشكيلي لوحة فنية معبرة، ومن المسرحي عملا مسرحيا متقنا ومن الروائي رواية نوعية.. وهكذا في مختلف أنواع الإبداع ، المطلوب من المبدع إبداعه وليس موقفه السياسي الذي قد نتفق معه فيه وقد نختلف.